د. بُثينة شَعبان



دار الآداب

٤٩

100 عام من الرِّوايَةِ النِّسائيَّةِ العربيَّة

د. بثينة شعبان

مئة عام من الرواية النسائية العربية

(١٨٩٩ - ١٩٩٩)

دار الآداب - بيروت


Twitter: @abdulllah1994

مئة عام من الرواية النسائية العربية

د. بثينة شعبان/ مؤلفة من سوريا

الطبعة الأولى ١٩٩٩

دار الآداب للنشر والتوزيع

ساقية الجنزير ـ بناية بيهم

ص. ب 123 4 -11

بيروت ـ لبنان

هاتف: 861633 / 861632(03)

فاكس: 009611861633

e-mail: d_aladab @ cyberia.net.lb

تقديم

كتاب الدكتورة بثينة شعبان كتاب جذريّ من النوع الذي يحدث تحوُّلاً أساسيًّا في نظرتنا إلى الرواية العربية، ومدى إسهام المرأة في نشوئها وارتقائها ومواكبتها للمنعطفات الكبرى في تاريخ الوجدان والمجتمع العربي، بحيث إن نظرتنا إلى الرواية العربية قبل أن نقرأ هذا الكتاب لن تبقى على حالها بعد قراءته. وهذا بحدّ ذاته إنجاز قلّ للكتب النقديّة أن تدعيه.

المنهج الاستقرائي الذي اتبعته المؤلّفة يأخذ بيد القارىء، دون أفكار مسبقة، إلى نشوء الرواية العربية على يد مؤلفات لبنانيات منذ العام ١٨٩٩ حين نشرت زينب فواز روايتها الأولى **حسن العواقب**، وعام ١٩٠٤ حين نشرت لبيبة هاشم روايتها **قلب الرجل** ـ علماً بأن إجماع الآراء ينعقد على عام ١٩١٤ حين نشر محمد حسين هيكل **زينب** على أنها الرواية الأولى في الأدب العربي.

وتمضي المؤلّفة في منهجها الاستقرائيّ بحسب خطّة تاريخية، فتعالج روايات النضال من أجل التحرّر الوطني بين عامي ١٩٢٠ ـ ١٩٥٠، وتدخل عوامل الصراع السياسي والاجتماعي؛ فقد كان على المرأة أن تخوض حربين، حرباً ضد الاستعمار إلى جانب الرجل وحرباً ضد عوامل الكبت والقمع التي يفرضها المجتمع على المرأة وفي طليعتها السفور والحجاب، ثم حرية اختيار المرأة لشريكها ولنمط حياتها بأن تتعلم وتشتغل، وفي سبيل ذلك بدأت المرأة بتأسيس جمعيات وأحزاب ومنتديات ومؤتمرات لرعاية شؤونها ونشر وعي أنثوي بقضاياها، وهو ما استدعى تأسيس العديد من المجلات ونشوء العديد من الكاتبات اللواتي عملن على معالجة أمراض المجتمع العربيّ ككل. وقد أدّى هذا الاتجاه في الخمسينات إلى ظهور المرأة الجديدة التي تسعى إلى التحرّر التامّ بشخصيتها ونفسها ومصيرها، كما تمثلت في روايتي **أنا أحيا** (١٩٥٨) لليلى بعلبكي و **أيام معه** (١٩٥٩) لكوليت خوري. صوّرت الروايتان المرأة الحرّة التي تختار سلوكيّاتها

بحسب أخلاقياتها هي، التي قد توافق المجتمع أو تختلف معه، لكن مرجعيّتها الأخلاقية ترجع إلى ضميرها وإلى احترامها لنفسها وليس إلى ما هو مقرّر سلفاً في الأعراف والتقاليد.

كانت الفترة ما بين ١٩٦٠ ـ ١٩٦٧ فترة اختمار للعوامل المكوّنة للرواية النسائية العربية، عوامل شخصيّة واجتماعيّة وسياسيّة، تميّزت فيها الرواية النسائية بنظرة فاحصة للشعارات المطروحة والأساليب المتّبعة في بناء المجتمع وخلفياته، بحيث لم يعد ممكناً الفصل بين قضيّة المرأة وقضيّة المجتمع على كل المستويات بسبب الربط الوثيق بين تحرّر المرأة والإصلاح السياسيّ.

روايات الحرب، التي كتبتها الروائيات العربيات عن هزيمة حزيران ١٩٦٧، تتبحّر في تأثير الحرب على المجتمع باعتبار أن المرأة لم تشارك في القتال لتصف المعارك. لكنها بقيت في المجتمع لترى تغيّر العلاقات البشرية ومآسيها. وما نتج عنها من زلزال أدّى إلى التشكيك في الإيديولوجيات والأوضاع القائمة، وما أدّت إليه، على الصعيد الثقافي من إحباط ويأس وارتباك.

الروايات النسويّة العربية عن الحرب تبيّن مدى انهماك المرأة العربيّة في مصير بلادها وشعبها إضافة إلى انهماكها في المعارك الأساسيّة ضد القمع والتميـيز. فهن لم يعشن على هامش الحياة السياسيّة والاجتماعيّة خلال أقسى المحن والتقلّبات التي عصفت بالعالم العربي. واستبعاد النتاج النسوي في هذا المضمار من الرواية العربية عن أدب الحرب يفقر المشهد الأدبيّ، سواء في مادّته أو في منظوره، خاصّة وأن أدب المرأة تجنّب الشعارات وواجه الحقيقة عارية، فاختلف بذلك عن أدب الرجل. ويمكن تلخيص الفرق في أن روايات الرجال تركز الإضاءة على ساحات المعارك وتظهرها على أنها مركز الحياة، بينما تنسج الروايات النسويّة شبكة واسعة من العلاقات تلعب فيها الحرب دوراً رئيسيًا.

في السبعينات والثمانينات اتسع نطاق الروايات النسوية لتغطّي الحرب الأهلية اللبنانية وتأثيراتها الاجتماعية والنفسية على الأفراد والجماعات، إضافة إلى صراع المرأة في سبيل حرّيتها وكرامتها. وفي التسعينات امتدّ الأدب النسائي ليشمل الجزائر وتونس والعراق فأعيدت كتابة تواريخ حروب التحرير من زوايا نسائيّة متحرّرة من دوغما التحرير وقدسيّة الجهاد ضدّ المحتلّ، لتسلّط النساء في رواياتهن الأضواء على مصير الأوطان المحرّرة بعد أن فني المجاهدون أو أبعدوا، وعاشت الذئاب والثعالب في البلاد تقتطعها فرائس لمصلحتها الخاصّة. وهنا تميزت

أيضاً الرواية النسوية بنظرة جديدة جريئة إلى التاريخ والحاضر.

مع أن الكاتبة عرضت في مقدّمتها بشكل مفصل ودقيق لمضامين فصول كتابها، فإنني اضطررت إلى إعادة العرض في هذا المقام لأبيّن للقارىء سعة المشهد الذي تغطّيه الرواية النسوية العربية وأسلوب الباحثة في إدخال العوامل السياسية والعسكرية والاقتصادية، علاوة على الأمور الاجتماعية التي تخصّ وضع المرأة في المجتمع، واضطرارها إلى مقاومة الضغوط التقليديّة والسلفيّة.

لقد عرضت الباحثة الرواية النسويّة العربيّة خلال القرن العشرين بأكمله عبر فرش اقتصاديّ اجتماعيّ سياسيّ نضاليّ تحرّريّ. . ودمجت الطريقة التاريخيّة بالمنهج الاستقرائي لكي يتسنى لها أن تدخل شيئاً من التنسيق على هذا الكمّ الهائل من المادّة فتصنّفها في مجموعات بحسب الطابع الغالب على كلّ مرحلة: مرحلة النضال ضدّ الاستعمار ومرحلة مقاومة الهزيمة ومرحلة التحرّر الاجتماعي، وهو ما خلع معنى على عمليّة المسح الشاملة للرواية العربية النسوية خلال القرن العشرين بأكمله ومن المغرب إلى الكويت. وقد تمكّنت الباحثة خلال عمليّتي المسح والتصنيف من إيجاد أجوبة مقنعة على كثير من المسائل الخلافية، وأولها السؤال الأساسي الكبير: هل توجد رواية نسائيّة عربيّة؟

بالطبع، بعد هذا الكتاب العظيم، لم يعد وارداً طرح مثل هذا السؤال التشكيكي. فالرواية النسويّة العربيّة تشكّل جزءاً لا يتجزأ من الرواية العربيّة. وهي ليست قسماً من الرواية العربية ولا مكملاً لها بل داخلة في تكوينها العضويّ.

ومن الأسئلة التي أفلحت الباحثة في الإجابة عنها:

ـ ما هي ميزات الرواية النسويّة العربيّة؟

والإجابة منبثّة في جميع أرجاء الكتاب بحيث يشكّل كل فصل جواباً، كما رأينا في روايات الحرب: روايات الرجال تنصبّ على ساحات المعارك في حين أن روايات النساء تتركّز في تأثير الحرب على العلاقات الاجتماعيّة. كما أن في الكتاب تبريراً لاختلاف أدب المرأة باختلاف بيئتها وثقافتها وتربيتها وتجربتها؛ مثلما يختلف أدب أستراليا عن أدب الجزائر مثلاً. فهو اختلاف طبيعيّ ويحدث كثيراً، وبالتالي فليس مستغرباً بل هو ضروري وسائغ. ثم إن اختلاف أدب المرأة عن أدب الرجل يبرّر وجود الأدب النسويّ. فهي تلاحظ أن أدب المرأة يكاد أن يحلو من

الشعارات البرّاقة والإيديولوجيات المجرّدة ويلتصق بحرارة التجربة المعيشة والحياة الجارية، فيما يغرق أدب الرجال في الشعارات والمذهبيات.

بعد أن حلّت المؤلفة مشكلة الاختيار بين التصنيف التاريخي والمضموني بأن جعلت الاستقراء تاريخياً وأعطت كل مرحلة مضمونها المميّز فانبثق الحلّ من خلال الاستقراء، بقيت لديها مشكلة المسح الشامل أو المسح الانتقائيّ. فالمسح الشامل لكل الروايات خلال القرن يضعها أمام حوالى ألف رواية، مما يطيل حجم الكتاب والعمل المرهق. فاختارت طريقة المسح الانتقائيّ بأن اتّخذت لها معيارين تنتقي الرواية بناء عليهما: شعبيّة الرواية رواجاً وانتشاراً، ثم تقييمها الفنّي لها. وبذلك جمعت معياراً موضوعياً هو الانتشار إلى جانب معيار فني يلعب فيه تقديرها الذاتيّ دوراً ـ علماً بأن التقويم يخضع لمعايير موضوعيّة سوى الميل الذاتيّ. والحقيقة أن تحليلها لمكوّنات الروايات قيد الدرس تحليل معجب يدلّ على صفاء ذهني واستيعاب متّزن وإحساس فنيّ مرهف. وفيما يلي سوف أسوق أمثلة على الاتزان في الحكم والرهافة في الحساسية تجاه روايات، أعتقد أنها غدت مألوفة لمعظم القراء والقارئات.

في ختام دراستها لرواية كوليت خوري **أيام معه** تقول الباحثة عن ريم بطلة الرواية:

> إن ما يميز إيمانها بتحرر المرأة أنه يخلو من المرارة والغضب. فهي تعمل من أجل مستقبل أفضل لنفسها، وهو في الوقت ذاته سيكون مستقبلاً أفضل للرجال أيضاً. وهي تدرك تماماً أن الرجال، مثل النساء، هم نتاج واقعهم الاجتماعي ولذلك ينبغي إعادة تربيتهم بدلاً من مواجهتهم.

كما تقول المؤلفة عن غادة السمان في **ليلة المليار**:

> لقد غاصت [أي غادة] في **ليلة المليار** عميقاً إلى جذور أسباب هذه الحرب، وحددت المنتفعين بها والذين أبقوها متأججة كي يجمعوا ملايين إضافية منها. وتخلق حساسية الكاتبة روابط بين الجوانب الوطنية والسياسية والإنسانية. وتظهر أن المنظورين السياسي والإنساني متفاعلان ومترابطان. وعلى سبيل المثال لا يمكن للمرء أن يكون مخلصاً في رفع راية الحرية والديموقراطية إذا كان في الوقت نفسه يمارس ظلماً عائلياً أو اجتماعياً. فالحرية والديموقراطية مقومان متكاملان لا يمكن تقسيمهما ولا يستطيع أحد أن يؤمن بهما في مستوى معين بينما يعاديهما في مستوى

آخر. وهذه الرؤيا المتكاملة هي إحدى أهم السمات في كتابات غادة السمان. فكتابتها تُظهر بوضوح أن الأدب النسائي العربي قد قطع أشواطاً بعيدة في تجاوز اهتمامات المرأة بواجباتها المنزلية، وامتد ليشمل مصير الوطن والإنسانية بأسرها. وهذا لا يؤثر مطلقاً على قدرة الكاتبة في ملامسة هذه المواضيع بحساسية تمنح هذا الأدب لونه ومذاقه الخاص به، والمختلف عن أدب الكتّاب العرب.

أخيراً نقتطف من تحليلها لرواية ذاكرة **الجسد** لأحلام مستغانمي قولها:

تفجر الكاتبة العديد من الأساطير المألوفة عن الثورة، وعن الاستقلال، وعن الشهادة والتضحية، كما تصور بواقعية نبضات القلوب وخفقانها بصرف النظر عما يُتوقع منها أن تقوله كي تتوافق تماماً مع التاريخ والتقاليد والعادات... **وذاكرة الجسد** هي ذاكرة الذين دفعوا أرواحهم وأعضاءهمْ ثمن استقلال الجزائر... وهي بعملها هذا تعيد كتابة تاريخ الثورة الجزائرية والعقود الثلاثة التالية للاستقلال... وهذا لايعني بأيّ شكل أن الرواية تسجّل تاريخاً اجتماعيّا أو سياسياً، بل هي نصّ أدبي ممتع، كُتب بلغة عربية سلسة رقيقة وساحرة تطرح أسئلة بالغة الصعوبة وتطيح بمفاهيم اجتماعيّة وسياسيّة راسخة بعمق.

في كل هذه الأحكام نلمس صفاء في الذهن قادراً على الفصل بين القيم وعلى التمييز بين ما هو اجتماعيّ أو أدبيّ أو سياسيّ. وهذا ما يجعل من الكتاب موسوعة لا عن الرواية النسويّة العربية فقط وإنما تاريخاً للوعي النسائيّ العربي بالفن والمجتمع. لهذا تحس وأنت تقرأه بتفتّح الوعي واتّساعه وتطوّر الفن وتعقّده، وتحسّ بالرواية العربية تنمو وتتفتح وتتقدم على كل المستويات.

إن كتاب د. بثينة شعبان هذا يسجّل نقطة تحوّل في تأريخ الأدب العربي المعاصر، ويكمل نظرتنا إلى الرواية العربية، شريطة أن نجد سفراً مماثلاً له في دراسة الرواية التي كتبها الرجال. ففي ما أعلم لا يوجد كتاب شامل كهذا في ذلك الموضوع.

دمشق ـ محيي الدين صبحي



المقدمة

لا تحمل عبارة «امرأة عربيّة كاتبة» وقعاً مشجّعاً في العالم العربي، حتى بين الكاتبات النساء أنفسهن. والسبب الرئيسي هو أن مفهوم هذه العبارة يتضمّن تمييزاً ضد الكاتبات النساء يتجاوز بالضرورة الظلم الاجتماعيّ الذي تتعرض له النساء في الحقل الأدبي. ولذلك، فإن الكاتبات عبر العالم العربي كنّ طوال عقود متحمّسات لرفض تصنيفهنّ بأنهن كاتبات نساء، مفضلات أن يوصفن ببساطة بأنهن «كاتبات»، على أمل أن ينلن بهذا معالجة أكثر جدّية وموضوعيّة لنصوصهنّ. والحقيقة أن بعض النقّاد العرب يتعاملون مع الأعمال التي وضعتها النساء بأحكام مسبّقة معتبرين أن العمل يحمل طابع السيرة، وأنه يعالج موضوع الحبّ والزواج والأطفال أو الافتقار إليهم، ولذلك فإنه بحدّ ذاته لا علاقة له باهتمامات الجمهور: والجمهور هنا يعني الذكور طبعاً، لأن اهتمامات النساء لا يمكن أن تكون ذات طابع عام! وقد دفعت المخاوف بعض الكاتبات لأن يخترن بطلاً ذكراً بدلاً من بطلة نسوية لرواياتهن، كي يضفين على رواياتهن خبرة اجتماعية أعمق وأوسع، وكأن النساء لا يمكن أن يمتلكن مثل هذه الخبرة. ويمثل هذا الموقف أعلى درجات الاستلاب، لأن المرأة الكاتبة في هذه الحالة تروّج بصورة غير متعمّدة لاستلابها وتدنّي منزلتها.

إن كل امرأة ناقدة تقف وراء المنبر في أي جامعة عربية أو مركز ثقافي كي تتحدّث عن أدب النساء سرعان ما تكتشف أنها تقف في قفص الاتهام؛ وتمتدّ أيادي الاتهام غالباً كي تسأل إن كان هناك شيء اسمه «أدب النساء» وفيما إذا كان الأدب له أعضاء تناسلية كي يقسم إلى ذكر وأنثى. ويوجّه الاتهام أحياناً إلى الناقدات بأنهن متعصّبات للنساء أو كارهات للرجال، يتحاملن على الكتّاب الرجال بتكريس عملهن للكاتبات النساء فقط. ويواجه هذا الكتاب هذه القضيّة المعقّدة مباشرة لأنه مكرّس كلياً للروائيّات العربيّات، مبيّناً خلال ذلك أن هذه المهمّة قد تأخّرت لفترة

طويلة. وبغضّ النظر عن الكتب التي تدور حول كاتبة منفردة مثل غادة السمان ونوال السعداوي، اللتين اعتُبرتا الاستثناء الذي يؤكد القاعدة، لا يوجد كتاب واحد عن الروائيات العربيات سواء باللغة العربية أو بأية لغة أخرى طبعاً. وتشعر النساء بالرعب والخوف من تكريس جهودهن للانتاج الأدبيّ النسائيّ. ودور النشر المؤمنة بتحرير المرأة تظهر بصورة خجولة الآن، وهناك واحدة فقط انطلقت في مصر عام ١٩٩٦ (دار الشروق). والمهمّة الضخمة التي تعهّدت بها دور النشر النسوية، في الغرب طوال العقود الأربعة الماضية لاكتشاف الكتابات النسوية وتشجيع نشر أعمال النساء، وتقديم هذه الأعمال في المناهج المدرسية والجامعية، لم تبدأ بعد في العالم العربي.

في السنوات القليلة الماضية، على أي حال، بدأت بضع كاتبات عربيات، مثل الدكتورة لطيفة الزيات من مصر، تعترف بحقيقة أن سبب رفضها تعريف نفسها بأنها امرأة كاتبة واعتناقها علناً لقضايا النساء كان الخوف من تصنيفها على أنها كاتبة من الدرجة الثانيـة. وبإنكار جنسها كانت تحاول الهرب من اللعنة التي انصبّت عليها في المجتمع كي لا تلحق بها إلى عالم الأدب. وكان من الأمور المفترضة أيضاً أن مواضيع النساء أقل أهميّة من مواضيع الرجال؛ وساد الاعتقاد بأن النساء يكتبن عن الحبّ والأسرة والزواج والأطفال، بينما يكتب الرجال عن الحرب والإيديولوجيا والتاريخ والدين. والنقّاد العظماء يعالجون الكتابات الهامّة. ولذلك حتى المرأة الناقدة التي تعالج كتابات الرجال تعتبر أكثر أهميّة من المرأة الناقدة التي تعالج كتابات النساء. ولهذا السبب نجد أن الناقدتين أو الثلاث المشهورات في العالم العربي قد كرّسن أنفسهن لدراسة كتابات الرجال؛ وبعملهن هذا كنّ يضمنّ مكاناً مرموقاً في هذا الميدان. وتُعتبر الكتابة المنسجمة مع ما يكتب الرجال عنه ذات أهميّـة بالنسبة للملأ، بينما لا يفترض أن تثير الكتابة عن أمور النساء أي اهتمام عام على الإطلاق. وكأن الرجال يشكلون ٩٠٪ من العالم بينما تشكل النساء مجرد ١٠٪ فقط. ولا يمكنني أن أفهم لماذا تكتسب قضايا الرجال مكانة دوليّة بينما لا تكاد قضايا النساء تكتسب أية أهميّة تذكر. من يقرّر ما هو المهم أو غير المهم، ما هو الأمر ذو الطابع الإنساني وما هو الأمر ذو الأهميّة المحلية المحدودة؟

لقد كان الرجال طوال قرون يضلّلون النساء كي يعتقدن أن العالم الخارجيّ قاسٍ وعاصف ولا يمكنهنّ الإبحار عبره، وأن الرجال فقط هم القادرون على هذه المهمّة، بينما تناسب مواهب النساء الصغيرة الأمور المحلّية والعائلية. وبعد مشاهدة التخريب الذي سبّبه الرجال لهذا العالم، وبعد رؤية النساء يقمن بالأعمال بصورة أفضل من الرجال في العديد من الميادين العامّة، فإن هذه

الأسطورة لم تعد لتصدَّق من قبل معظمنا. ثمّ من قال إن الإيديولوجيات وشنّ الحروب هي قضايا أكثر أهمية من إنجاب طفل وتربية فرد سليم؟ إن الشعارات الطنّانة والإيديولوجيات المجردة قد سقطت كلها عند أقدام الفلاحين البسطاء الذين أرادوا الماء الأنظف كي يشربوه والخبز الأفضل كي يأكلوه. لقد وصل العالم إلى مرحلة من العقلانية التي يؤمن فيها كل شخص بأن القضايا الصغيرة هي الأهم لنا جميعاً لأنها القضايا التي تشكل الجزء الأكبر والأكثر حميمية في حياتنا. ولذلك، وبدلاً من شعور الكاتبات النساء بالحرج لاتهامهن بمعالجة قضايا النساء أو الأمور الشخصيّة، عليهن أن يعالجن مواضيعهن بفخر ويدافعن عن أساليبهن وأهدافهن. والمقولة الأكثر عمومية مما قيل عن الروايات التي كتبتها النساء هي أن الموضوع مستمدّ من تجربة الكاتبة بالذات. ومن أين إذاً يمكن لأي كاتب في العالم أن يستمدّ موضوعه؟ وبالإضافة إلى ذلك، لماذا تُتّهم النساء بأنهن متعصّبات إذا كرّسن جهودهن لإنتاج النساء الأدبي بينما أمضى الرجال عقوداً وهم يعالجون إنتاجهم الأدبيّ الخاصّ بهم فقط، متجاهلين الإنتاج الأدبيّ النسائيّ بكامله، ومع ذلك يجب ألا يُعتبروا متعصّبين؟

المشكلة هي أن الرجال والنساء يكتبون بشكل مختلف لأنهم مخلوقات تحمل تجارب تاريخيّة ونفسيّة وثقافيّة مختلفة، مثلما يكتب الاستراليون والأفريقيون بشكل مختلف حتى ولو كانوا يكتبون باللغة نفسها. وهذا لا يعني طبعاً أن جميع النساء يكتبنِ بالطريقة نفسها أو أن جميع الرجال يكتبون بالطريقة نفسها، ولكن هناك خصائص عامة يحتمل وجودها في كتابات النساء أكثر من كتابات الرجال، وميزات أخرى تميّز كتابات الرجال أكثر من كتابات النساء. ويجب ألا يجري تفضيل أيّ منهما، طبعاً، بسبب جنس الكاتب، مع أن عدداً كبيراً من الكاتبات لم ينلن حقهن في التقييم فقط لأنهن نساء. وبالتركيز على الأعمال التي كتبتها النساء نحاول فقط إعادة التوازن عن طريق القيام بالعمل الذي كان على الرجال أن يقوموا به منذ وقت طويل، لو أنهم كانوا يتحلّون بالحدّ الأدنى من الموضوعية وعدم التحيّز ضد النساء.

*

لقد أُصبت بصدمة حين اكتشفت أن التمييز ضد كتابات النساء، اللواتي وُصفن بأنهن ضعيفات وعاطفيّات بالمقارنة مع كتابات الرجال الأكثر قوة، قد لعب دوراً حتى في تسجيل، أو إهمال، الشعر الشفهيّ في عصر ما قبل الإسلام. فالكثير من الشعر الذي قالته النساء لم يسجّل، إما لأنه اعتُبر ضعيفاً أو لأنه تجاوز حدود الحشمة، ولذلك من الأفضل ألا تقرأه الأجيال القادمة.

ومن هنا، فإن أغلب شعر النساء الذي وصلنا يدور حول رثاء الآباء أو الإخوة الشجعان، ونجت بضع قصائد حب نسائية رائعة من هذا الإهمال لتعطينا لمحة عن مواهب النساء المتنوّعة في كتابة الشعر.

وعندما بدأت دراسة أدب النساء العربيات منذ حوالى عشر سنوات أعطاني بعض «الاختصاصيين» انطباعاً بأنه يكاد لا يوجد أي مجال لكتاب جديد في النقد الأدبي، لأن الروايات القليلة المتوافرة للكاتبات النساء لا تسمح بنقد أكثر مما هو موجود. وما إن تعمقت في النقد المتاح حتى وجدت أنه مؤلّف من انطباعات شخصيّة مبعثرة عن الكاتبات النساء بدلاً من أعمالهن. وفوجئت باكتشافي ثروة من روايات النساء العربيات التي لم يسبق أن ذكرها النقّاد أو دارسو الأدب.

وهكذا، فإن المشكلة الرئيسية الأولى التي واجهتني في تأليف هذا الكتاب هي عدد الروايات التي يمكن أن أغطّيها. وبعد أن أمضيت حوالى سنتين في البحث حول الموضوع أدركت أن ثمة قرارات مؤلمة عليّ اتخاذها: فأنا قد لا أتمكّن من تضمين جميع الروايات التي عثرت عليها لنساء عربيات، والتي كان عدد منها يتم اكتشافه وتسجيله ضمن قائمة للمرة الأولى. وكان عليَّ أيضاً أن أقرّر مرحلة الكتابة التي يمكن لهذا الكتاب أن يغطّيها، وهل سيدور حول المراحل المبكّرة أم أنه سيغطّي فترة أطول من كتابة النساء العربيّات. ثم كان عليّ أن أقرّر كيف أنظم مادّتي: بحسب الزمن أو الموضوع!

وسرعان ما بدا لي أنه رغم ضرورة القيام بقراءة كل رواية كتبتها امرأة عربية، فإنني قد لا أتمكن من تغطية جميع هذه الروايات في كتاب نقديّ واحد، وربما لن تكون ثمة حاجة لفعل هذا. وكان معياري لاختيار الروايات هو شعبيّتها بين القرّاء العرب والوضع الذي اكتسبته على الساحة الأدبية، مع أنني صادفت أحياناً روايات غير معروفة تقريباً وقد نفدت طبعتها منذ سنوات، لكنني شعرت بأنها ذات قيمة أدبيّة هامّة وتستحقّ التركيز عليها في هذه الدراسة. وتحدّد اختياري للروايات وفق عاملين: شعبية الرواية بين القراء العرب وحكمي على القيمة الأدبية لهذه الرواية.

أما بالنسبة إلى مرحلة كتابة النساء العربيات التي يجب تغطيتها في هذه الدراسة، فقد أصبح جلياً أن التركيز على أية مرحلة محدّدة سوف يتعارض مع الأهداف التي أرغب بالتوصّل إليها. إذ ليس هناك أيّة دراسة نقديّة سواء باللغة العربية أو الإنكليزية تغطّي قرناً من الروايات النسائيّة العربية، وشعرت أن من واجبي تعريف القارىء بهذا التراث الغنيّ بمكوناته المتنوعة. كما أنه في

تتبع الإنتاج الأدبيّ للروائيات العربيّات منذ أول رواية كتبنها حتى اليوم، يمكن للمرء أن يقدم للقارىء إحساساً بالتقدّم ويمكّنه من تقييم تاريخ الروايات النسائية العربية. وبهذا يمكن للمرء أيضاً ملاحظة الإهمال الذي واجهته أعمال النساء باستمرار. وهذه التغطية النقديّة الشاملة، مع أنها قد تكون غير وافية، لأعمال الروائيات العربيّات، تشير بشكل غير مباشر إلى فشل الدراسات الأدبية الحالية المتوافرة في أخذ الأعمال النسائية بعين الاعتبار ومنحها الاهتمام الذي استحقّته دائماً. والمشكلة هي أن هذه الدراسات الأدبيّة المتوافرة ليست محدّدة وفق الجنس. ولذلك فإن القارىء، حتى الأكثر إدراكاً، يمكن أن يفترض بحق أنها تغطي إنتاج كل من الرجال والنساء. وسيتمكن دارسو الأدب من ملاحظة كَم من الأعمال المعالجة هنا قد ذكرت في الدراسات النقدّية المتوافرة في العالم العربي.

أما بالنسبة لتنظيم مادّتي فقد وجدت أن المادّة نفسها تقسم نفسها إلى مواضيع يمكن تصنيفها أيضاً بشكل زمنيّ. وهكذا شرعت منذ البداية، وتبيّن أن المادة تدور حول أحداث اجتماعية وتاريخية جعلت مهمّتي في تقسيم الفصول سهلة نسبياً.

إن مواضيع الروايات التي ناقشتها في هذا الكتاب ترسّخ حقيقة هامّة جداً يجب تذكرها دائماً لدى البدء في دراسة أعمال النساء، وهي أنه من الخرافة اعتبار اهتمامات النساء منحصرة في الأسرة والحياة المنزليّة. والحقيقة أن النساء العربيّات في الروايات المدروسة هنا يعبّرن عن وجهات نظر اجتماعية وأخلاقيّة وسياسيّة مختلفة جداً عن التي عبّر عنها الرجال، وهذا إلى حدّ ما هو سبب إهمال أعمالهن. فالمواضيع متنوعة جداً وقد تمّت معالجتها بشكل مختلف بحسب اختلاف النساء أنفسهن لكنها تتضمن العامّ والخاصّ، الاجتماعيّ والدينيّ والسياسي بالإضافة إلى المنزلي والشخصي طبعاً. ومن هنا، فإن المنطق القائل إن أعمال النساء لا تهم النقاد بسبب مواضيعها هو منطق لا أساس له من الصحة.

إن تاريخ الروايات النسائية العربية يقدم قصة ممتعة لا تقل عن موضوع هذه الروايات. ولو أنني انطلقت من حيث أشار النقاد الرجال على أنه بداية الرواية النسائية، لبدأت مع الروائية السورية وداد سكاكيني التي نشرت روايتها الأولى في أوائل الخمسينات. ومع افتراض أن الرواية العربية «الأولى» قد نشرت عام ١٩١٤، وأن رجالاً آخرين مثل توفيق الحكيم قاموا بمحاولات أخرى في الثلاثينات، فقد بدا من الطبيعي فحسب أن النساء سوف يبدأن كتابة الرواية بعد عقد أو اثنين. ويُظهر بحثي، على أي حال، أن النساء العربيات، وليس الرجال، هن أول من كتب

الرواية العربية وأنهن قد بدأن قبل الرجال بما يزيد عن عقد. وثمة أكثر من عشر روايات كتبتها النساء قد تم تعدادها ودراستها هنا تسبق رواية محمد حسين هيكل زينب التي نُشرت عام ١٩١٤، والتي يرد ذكرها دائماً على أنها الرواية الأولى في الأدب العربي. إن كلاً من هؤلاء النساء الرائدات وبخاصة زينب فواز وعفيفة كرم تستحق مزيداً من الدرس وتقييماً أشمل.

في الفصل الأول: **تهميش الكتابات النسائية**، أبدأ بمراجعة مختصرة للشاعرات النساء في مرحلتي ما قبل الإسلام وبداية الإسلام لأظهر أن إهمال أعمال النساء ربما بدا للبعض أنه الأمر الطبيعي الذي يجب فعله. وربما لم يقم أحد عن قصد باستبعاد شعر النساء من التسجيل أو النشر، لكن الاتفاق الضمني والمقبول عموماً كان أن كتابات الرجال هي بالضرورة ذات قيمة أدبية أكبر، ولذلك فهي تستحق أكثر جهود العاملين في هذا الموضوع. وقد سبب هذا خسارة قدر ضخم من شعر النساء ربما لن يتمكن أحد بعد من إنقاذه.

قبل ذكر الروايات التي تشكل موضوع هذه الدراسة، قمت بوصف الموقف النقدي في العالم العربي بقدر ما يتعلق بالروائيات طبعاً. وقدمت أولاً للقارىء مسحاً للأعمال النقدية المتوافرة في اللغتين العربية والإنكليزية، ولم أوفر أي جهد في توجيه الانتباه إلى جميع الأعمال التي تمكّنت من العثور عليها في كل من المكتبات العربية والأميركية. ويبدو أن غالبيّة هذه الأعمال تُظهر بشكل غير مقصود أن النساء لا يزلن مهمّشات حين يتعلّق الأمر بالكلمة المكتوبة؛ وأنهن تاريخياً قمن بالتحدُّث بينما قام الرجال بالكتابة. وقد عالج عدد من المقالات النقديّة الروايات النسائيّة من هذا المنظور. والحقيقة المدهشة في هذا المسح هي أن الناقدات النساء قد اقتفين أثر الرجال، لأنهن غالباً إما من طلابهم أو تابعيهم.

من ناحية أخرى، ظهر الوعي النسائي التحرّري لدى كاتبات مثل زينب فواز في وقت مبكّر يعود إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وكان يظهر بصورة متقطّعة لدى كاتبات وداعيات أخريات لتحرير المرأة في القرن العشرين؛ ولكن لم تظهر أيّ دراسة نقديّة أو مسح لتسجيل هذا. وقد قدّمت لمحة في الفصل الأول حول ما يجب أن يكون موضوعاً لكتاب، وهو الصحافة النسائيّة التحرّرية العربية، حيث قامت الروائيات وكاتبات المقالات وكاتبات القصّة القصيرة بإطلاق دوريات أو أسهمن بمقالات فيها للترويج لحقوق المرأة. وقد امتدّ تاريخ الصحافة النسائيّة هذا على مدى العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين. ولأن الحدود كانت غائمة جداً بين الأنواع الأدبية المختلفة، فقد شعرت بضرورة ذكر هذا التراث من

الصحافة النسائية العربية، لأن غالبية الصحفيّات كن روائيات أو كاتبات قصة أو شاعرات.

ويعالج الفصل الثاني بداية كتابة الرواية في العالم العربي، ويتحدّى نظريّة أن الرواية العربية الأولى قد ألفها عام ١٩١٤ الكاتب المصري محمد حسين هيكل. ويثبت هذا الفصل أن الرواية الأولى في الأدب العربي كانت: **حسن العواقب أو غادة الزهراء**، التي ألفتها الكاتبة اللبنانية زينب فواز ونُشرت عام ١٨٩٩. وفي عام ١٩٠٤ نشرت لبيبة هاشم، من لبنان أيضاً، رواية بعنوان **قلب الرجل**، وفي السنة نفسها نشرت لبيبة ميخائيل صويا، من لبنان أيضاً، رواية **حسناء سالونيك** على حلقات في صحيفة الهدى في نيويورك. وهذا الفصل مخصّص لدراسة هذه الرواية وغيرها من الروايات، التي ألفتها نساء عربيات قبل ظهور أيّة رواية من تأليف رجال عرب. وتُظهر هذه الروايات أن النساء العربيّات هن اللواتي أسّسن هذا النوع الأدبيّ في الأدب العربي. وكما تسبر غالبية هذه الروايات المناخ السياسي في ذلك الوقت وانعكاساته الاجتماعية، مبيّنة خلال ذلك أن العوامل الاجتماعية كانت مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالعوامل السياسية. وقد كرّست كاتبات وروائيات أنفسهن في ذلك الوقت لتعليم الأجيال الشابّة وتنويرها فيما يتعلّق بالقضايا الاجتماعيّة والأخلاقية والسياسيّة والدينيّة. وتقف زينب فواز بين هؤلاء النساء موقف المؤمنة الأكثر صلابة بتحرّر المرأة، والتي حاولت رفع وعي أخواتها من خلال كتابة ليس الروايات فحسب، بل والمقالات والشعر والكتب الأرشيفية أيضاً، مسجّلة إنجازات أخواتها في كل من الشرق والغرب. وبعض هذه الروايات، مثل **بديعة وفؤاد**، تأليف عفيفة كرم، كانت روايات مكتوبة على شكل رسائل. ويغطي جوّ بعض هذه الروايات كلاًّ من لبنان والولايات المتحدة، وتُعقد المقارنات الضمنية بين وضع النساء العربيات والنساء الأميركيات في ذلك الوقت. والنقطة الأكثر أهمية في هذا الفصل هي أنه يدعو بشكل غير مباشر إلى إعادة قراءة تاريخنا الأدبي وإعادة تقييمه على ضوء هذه الاكتشافات الجديدة المتعلّقة بالمراحل المبكرة للرواية المكتوبة في العالم العربي.

يغطي الفصل الثالث الروايات النسائية بين العشرينات والخمسينات، وهي فترة اضطراب سياسي واجتماعي في العالم العربي. كان الشعب العربي خلالها يخوض حروب الاستقلال ضد الاستعمار والاحتلال، وكانت النساء العربيات، خاصة في سورية ولبنان ومصر، يخضن معركة أخرى ضد الحجاب والاضطهاد السياسي للنساء. وقد اعتبرت النساء في سورية أن الجانب السياسي متلازم بشكل جوهري مع حركة تحرر المرأة، ولذلك كن ناشطات على كلتا الجبهتين؛ وتحصد نساء اليوم ثمار هذه الاستراتيجية البعيدة النظر. والغريب بشأن هذه الروايات هو أن عدداً

منها يتوجه إلى جمهور الرجال بدلاً من جمهور النساء، لأنه لم يكن يُنظر إلى الرجال كخصوم، بل كانوا يصوّرون كضحايا للصورة الخاطئة التي يحملونها عن النساء. وكان عدد من الروائيّات في هذه المرحلة مستغرقات في تغيير المفهوم الاجتماعيّ حول النساء. وكانت المرأة التي تعتبر ضحيّة من قبل مجتمعها تعتبر منتصرة من المنظور النفسيّ والروحيّ. وظهرت بعض هؤلاء الروائيّات مصمّمات على تغيير المفاهيم الخاطئة عن النساء والتقييم الخاطىء لدورهنّ. ومن خلال الروايات التي جرت مناقشتها في هذا الفصل، يمكننا ملاحظة انبثاق الوعي النسائيّ التحرّريّ وتبلور بعض مؤشّرات التمرّد. ويمكننا أيضاً ملاحظة تغيّر موقف الرجال نحو النساء ليصبح أكثر ايجابية وتناغماً مع المرأة التحرّرية الجديدة. وأصبحت النساء، من ناحية أخرى، أعمق إدراكاً لاستلابهنّ وأقل تحملاً للسلوك المتحيّز ضدهن. وكن أحياناً ينتهين بتفضيل الموت على حياة يعتريها التقييد والكبت الشديدان. ونتيجة لذلك، يمكن قراءة معظم الروايات في هذا الفصل على أنها مناشدة رقيقة من أجل النديّة. وما من واحدة دعت من أجل «التماثل»، بل من أجل فرص متكافئة تمكنّهن من تحقيق الذات.

وروايات الخمسينات التي جرت مناقشتها في الفصل الرابع لم تعد تحاول اتباع النهج الأخلاقيّ أو غير المباشر في طرح أسئلة حول حقوق المرأة؛ لكنها بدأت بالأحرى تواجه القضيّة بشكل مباشر تماماً. وروايات مثل: **أنا أحيا** تأليف ليلى بعلبكي، **وأيام معه** تأليف كوليت خوري، كانت، ولاتزال، تُعتبر الروايات الأكثر جرأة التي تحدّت النظام الأبوي وروّجت لموقع جديد ودور جديد للنساء أكثر ملاءمة لقدراتهنّ وطموحاتهنّ. ويُعتقد على نطاق واسع أن الروايات التي جرت مناقشتها في هذا الفصل هي أول روايات كتبتها النساء في الأدب العربيّ. وهي ليست الروايات الأولى، لكنها الأولى التي تتحدّى الحواجز الموجودة وتعبّر عن وعي تحرّري نسائيّ واضح وجليّ. ومن وجهة نظر تقنيّة تشكل هذه الروايات علامة فارقة في فنّ كتابة الرواية.

يركز الفصل الخامس على روايات كُتبت بين عامي ١٩٦٠ ـ ١٩٦٧ وتنبأت فيها العديدات من الروائيات بالأزمة التي كانت ستحدث عام ١٩٦٧. وفي هذه الروايات كانت النساء تركّزن على الأمراض الاجتماعيّة التي قدرن أنها قد تنفجر إذا لم تتمّ مواجهتها بشكل صحيح وسريع. ومن جديد كان النسيج الاجتماعيّ والسياسيّ متداخلين تماماً. والرواية الأكثر أهمّية هنا والتي لاتزال تُقرأ اليوم هي **الباب المفتوح** للروائية المصرية لطيفة الزيات. وجميع هذه الروايات، والعديد غيرها، تشهد على حقيقة أن النساء لم يكنَّ بعيدات على الإطلاق عن الهموم العامّة.

والحقيقة أن رواياتهنّ تُظهر أنهن مدركات بدقّة للقضايا الوطنيّة وأن اهتماماتهن الحياتية لم تكن معزولة عن النسيج المعقّد للقضايا التي وجد الرجال أنفسهم فيها. والفرق هو أن لدى النساء وجهات نظرهنّ ورؤيتهن الخاصّة لتأمين العلاج؛ ومن هنا يأتي سوء الفهم الذي قوبلت به أعمالهن. وقد جرى تصوير العديد من البطلات وهن يلعبن دوراً هاماً في ساحة المعركة. والاتجاهات التحرّرية النسائية تتزاوج هنا مع الليبراليّة السياسيّة. ولا أحد، وفقاً لهؤلاء الروائيات، يمكن أن يكون تقدميًا حقاً على الجبهة السياسيّة ورجعياً فيما يتعلق بقضايا النساء. وقد أثبت هذا المبدأ مصداقيته.

وقد برهنت روايات الحرب النسائيّة التي نوقشت في الفصل السادس على أن النساء يكتبن عن الحرب بمستوى الرجال، ولكن بصورة مختلفة وفي ما يتعلق بالرجال فإن الكتابة عن الحرب تتضمّن بالضرورة ساحة المعركة والاصطدامات والدم والسلاح. بينما اختارت كاتبات كثر استكشاف النتائج الإنسانية للحرب، والتشويه الداخليّ الذي تحدثه في نفسيّة الناس وأخلاقهم، وأحياناً صعوبة المواكبة خلال وقت الحرب بعيداً عن ساحة المعركة. كيف كانت النساء تتغلّبن على مشكلة نقص الماء والكهرباء والدواء؛ كيف كنّ يقدّمن الرعاية للأطفال والمسنّين، وكيف كنّ يتمكنّ من دفن أحبائهن خلال وقت الحصار؟ إنه لأمرٌ منطقي طبعاً أن تكتب النساء عن تأثيرات الحرب بعيداً عن ساحة المعركة، لأنها طريقتهن التي عايشن بها الحرب. ولأنهن لسن مقاتلات فإنهن لا يستطعن الكتابة عن الحرب كما يفعل المقاتلون. وقد دعت قراءة روايات الحرب هذه إلى التفكير بأنه ربما كان علينا معالجة أعمال النساء في كل موضوع آخر بالدرجة نفسها من الانفتاح الذهنيّ. وربما أغنت هؤلاء الروائيات مواضيع أخرى في كتاباتهن مثلما فعلن في موضوع الحرب.

ويُعبِّر **تجلّيات**، وهو عنوان الفصل السابع من هذا الكتاب، بصورة دقيقة عن الحالة الذهنية التي كنت فيها وأنا مستغرقة في قراءة الروايات التي جرت مناقشتها هنا. كما أنه يشير إلى انبثاق مرحلة جديدة في كتابة الرواية من قبل النساء العربيات. وفي هذه المرحلة تمّت مراجعة الروايات التي ألفتها روائيات عربيات من قبل نقّاد «هامّين» وجرت مقارنتها باستحسان مع ما يكتبه الرجال. كما جرت ترجمة بعض هذه الروايات على الفور إلى اللغات الأجنبية، واتخذت بذلك وضعاً ليس محلياً فحسب بلْ دولياً أيضاً. والروائيات في أواخر الثمانينات وأوائل التسعينات، وهي الفترة التي يغطيها هذا الفصل، مبدعات في كل من الموضوع والتقنية، ويُعترف بهن على أنهن

اللواتي يحملن الرواية العربية إلى آفاق جديدة. ويتّضح من هذه الروايات أن كاتباتها قد اكتسبن ثقة جديدة بأساليبهن وقيمهن، ولم يعدن خجولات من التأكيد على أنهن مختلفات وأنهن يكتبن بشكل مختلف، لثقتهنّ بأن هذا الاختلاف يحمل فائدة ومصلحة لهن، ولم يعد يؤخذ كمؤشر نقص.

يركز الفصل النهائي من هذا الكتاب على بضع روائيات عربيات من دول عربية مختلفة اكتسبن سمعة بارزة بين القرّاء العرب. ويتبع هذا الفصل طريقهن ويكتشف كيف توصلن إلى ذلك. وينتهي الكتاب بالشعور الواثق بأن مستقبل الرواية العربيّة ستصوغه بشكل رئيسي الروائيّات العربيّات. وكأن النساء العربيات يبتهجن بكتابة الروايات، أو كأن الرواية أصبحت منبرهنّ الأدبي الرئيسي بالإضافة إلى كونها المنبر التحرّري النسائيّ. ومن المؤكد أن دورهن في تشكيل مستقبل الرواية العربية بشكل عام لا يمكن تجاهله بعد الآن.

لقد شعرت عند تأليف هذا الكتاب خلال سنوات وكأنني في سباق مع الروائيات العربيات. فكلما غطيت المزيد من الروايات كن يكتبن وينشرن أكثر، وخلال السنتين الأخريين تمت ترجمة عدد من هذه الروايات أيضاً إلى اللغة الإنكليزية وغيرها. وأخيراً كان عليَّ وضع حد في مكان ما والتوقف عن الأخذ في اعتباري أن عملاً آخر ربما يكون قد وُضع خلال بضع سنوات كي أتابع من حيث توقفت هنا.

إنني بطبيعتي أؤمن بأن المرء لا يمكنه فصل الأدب عن علم الاجتماع والسياسة وعلم الإنسان والدين. ولهذا السبب، قمت بمحاولات لحل خيوط العناصر الاجتماعية ـ السياسية والثقافية التي أنتجت العمل، والأهداف الأدبية والسياسية التي سعى العمل لتحقيقها. وأعتقد أن كل عمل فني هو نتاج واقع اجتماعي وثقافي وسياسي، وتوجيه هذا الواقع في الاتجاه الصحيح. وهو يعكس ويوجّه في الوقت نفسه الحقبة التي وُضع فيها. ولذلك ربما لم أتمكن من دراسة هذه الروايات بمعزل عن ظروف العالم العربي التي ساهمت في إنتاجها. وفي الوقت ذاته، لقد لعبت هذه الروايات دوراً في محاولة تغيير الواقع العربي وإصلاحه.

آمل أن يساعد نشر هذا الكتاب في إنهاء الارتباك الذي تشعر به كل ناقدة عربية تتحدث أو تكتب عن أعمال زميلاتها الأدبية. كنت أشارك بنشاط في الساحة الأدبية في العالم العربي طوال السنوات العشر الماضية، وكان تركيزي دائماً على النساء العربيات وكتاباتهن، مع ذلك فإنني في كل مرة أقرأ أو أستمع إلى امرأة تتحدث عن أعمال امرأة أخرى أجدها تبدأ باعتذار. يبدو أن الجو

الاجتماعي والأدبي يفرض هذا الشعور. من المغرب إلى الكويت يثار السؤال نفسه مراراً وتكراراً: هل يوجد أدب نسائي قائم بحد ذاته، وهل يمكن للمرء أن يعتبر أدب النساء منفصلاً عن أدب الرجال؟

مع اكتشاف أن النساء العربيات هن أول من كتب الرواية العربية، ومع هذا الوصف لأعمالهن الذي يُظهر أن ما قدمنه له قيمة كبيرة للأدب والتراث العربيين، فإن الأمل يكبر بعدم ملاءمة طرح مثل هذا السؤال ثانية. كما أنني آمل أن يدعو هذا العمل إلى دراسات مقارنة بين كاتبات عربيات وكاتبات غربيات، وهو ما حاولت أن ألمح إليه لكنني لم أتمكن من متابعته كجزء أساسي في هذا العمل. وأتمنى أولاً وبشكل رئيسي أن يحثّ هذا العمل القرّاء على الرغبة في قراءة مزيد من الأعمال التي ألّفتها نساء عربيات، وأن يشجّع الناشرين للعمل على ترجمة روايات أكثر للنساء العربيات إلى اللغات الأجنبية بحيث تصل إلى جمهور أوسع خارج العالم العربي.

ومع إمكانية قراءة العمل كفصول منفصلة واستفادة طلّاب الأدب منه، فإنني أعتقد أن الفائدة القصوى يمكن إحرازها من خلال قراءته بكامله. ومع أنه عمل نقدي أدبي، فإنه يضمّ حكايات وقصصاً ومنعكسات اجتماعيّة وسياسيّة آمل أن تساعد في جعله أكثر متعة للقراء.

د. بثينة شعبان


Twitter: @abdulllah1994

تهميش الكتابات النسائية

حققت النساء العربيات في الأدب، أكثر من أي مجال آخر، هوية وصوتاً متميزاً وتاريخاً طويلاً ـ مع أنه مسجَّل في فترات متقطعة فقط ـ من الإبداع والتميُّز. ومع أن الحركات النسائية وأقسام الدراسات النسائية في الجامعات وظهور دور نشر متخصصة بالأعمال النسائية قد كشفت في الغرب عن تراث غنيّ للكتابة النسائيّة، فإن مثل هذا المشروع لم يبدأ بعد في العالم العربي. فقد أغفل النقّاد العرب الكتابة النسائيّة أو أهملوها أو أساؤوا فهمها واستمرّوا في تجاهل الكاتبات النساء حتى وقت ليس بالبعيد. ولا شك أن النقّاد الرجال كغيرهم في العالم قد سيطروا على الساحة الأدبية وحدّدوا المسيرة الأدبية والأوجه النقدية التي تفسر هذا الأدب للمجتمع[١]. وهكذا، كان على الكاتبات النساء إما أن يدخلن عالم الأدب «كرجال شرف» أو أن يُوجه اللوم إليهن، لأنهن يكتبن لجنسهن بشكل خاص وضمن تراث الثقافة النسائية بدلاً من التراث العظيم الذي يمثّل التيار الأدبيّ الأساسيّ[٢].

لقد تم تهميش الكتابات النسائية غالباً بحجة أن مخيّلة النساء وخبرتهن محدودتان. ويردّد النقاد آراء بعضهم بأن الكاتبات العربيات قد فشلن في الخروج من قمقم البيت والأطفال والزواج والحب في كتاباتهم، ونتيجة لذلك فقد فشلن في معالجة الاهتمامات الاجتماعية والسياسية لبلدانهن. وهكذا، فإن ذكرهن في مواضيع النقد الأدبي يتناسب مع الأهمية الضئيلة للمواضيع التي عالجنها. في ضوء هذا المنطق الذي ينسحب على معظم النقد المتوافر عن الكتابات النسائيّة، فإن عبارة «أدب نسائي» ما زالت تستخدم كعبارة مهينة أو على الأقل تنبىء بنقص ما. ويفسّر هذا سبب مقاومة معظم الكاتبات العربيّات لتصنيف أدبهن على أنه «أدب نسائي». وقد شرحت الكاتبة الدكتورة لطيفة الزيات، على سبيل المثال، سبب رفضها لمصطلح الأدب

النسائي، حيث قالت: «لأن المصطلح يدل في العربية والآداب الأخرى على نقص في الإبداع وانتقاص من الاهتمامات النسائية المحدودة»[٣]. لكنها تؤكد أن هذا المفهوم للمصطلح «لا يستند بأي شكل من الأشكال على تمحيص وتفحّص للكتابات النسائية، بل هو حكم مسبق يعتمد على جنس الكاتبة للنصّ المكتوب»[٤]. وقد وصفت موقفها ككاتبة بصراحة وأضافت: «لقد رفضت دائماً التميز بين الكتابات النسائيّة وكتابات الرجال رغم شعوري بأن النساء والرجال يكتبون بشكل مختلف. والذي أملى عليَّ هذا الموقف هو خوفي من أن مثل هذا المصطلح سيلعب دوراً في إبقاء الأعمال النسائيّة في الدرجة الثانية في الأدب تماماً كما تمَّ الإبقاء على المرأة في الدرجة الثانية في المجتمع والحياة. ولكن الآن، وبعد أن أصبح من الممكن والمحتمل تحقيق المساواة بين النساء والرجال، يمكن لنا أن نعترف بالطرق المختلفة التي كتب بها الرجال والنساء دائماً، دون أن يعني هذا بأي شكل من الأشكال بأن أحدهما متفوّق على الآخر»[٥]. إلى أن قرأت عبارات الدكتورة الزيات المقتبسة آنفاً، كنت دائماً أستغرب مواقف الكاتبات العربيّات اللواتي ظهرن لي وكأنهن يقلّلن من شأنهن ومن وجودهن حين يؤكدن أنهن لسن كاتبات نساء ولكنهن كاتبات فقط. حين فهمت دافعهن لقول هذا وجدت أن نساءً كثراً، وفي مجالات مختلفة، قد عشن تجارب مماثلة وكنّ حريصات دائماً على أن ينظر إليهن كمهنيّات محايدات وليس كنساء مهنيّات خشية الحكم المسبق بالانتقاص من كفاءاتهن.

والاعتراض الثاني الذي يقدّمه بعض الرجال على مصطلح «الأدب النسائي» هو أن هذا المصطلح قد يعطي فرصة لكاتبات سيئات لا يحصلن عليها في حال غياب هذا المصطلح. وردّي على هؤلاء هو: ماذا عن الكاتبات المبدعات اللواتي لم ينلن فرصة مكافئة فقط لأنهن نساء؟ إن هدف دراسة الأدب النسائي تحت عنوان مستقلّ هو اكتشاف حجم هذا الأدب والحكم على نوعيّته خلال تطبيق المقاييس الأدبيّة المتعارف عليها عالمياً. وبعبارة أخرى، إن هدف هذا المشروع ليس إعطاء صوت لهؤلاء النساء اللواتي لم يكن لهنّ صوت أبداً، وإنما هو إعادة المكانة للكاتبات اللواتي تمَّ إخماد أصواتهن أو تهميشهن أو التقليل من أهميتهن فقط لأنهن نساء.

منذ فترة طويلة جداً والرجال وحدهم يقرّرون ماهية الكتابة الجيّدة. مع أن الكتابة الجيّدة من وجهة نظرهم قد لا تكون كتابة جيّدة من وجهة نظر النساء، والعكس صحيح. وقد حان الوقت كي يكون للنساء صوت فيما يشكل الكتابة الجيّدة. ولا شك أن كل شخص يكتب بشكل مختلف، والنساء يكتبن بطريقة مختلفة عن الرجال، ببساطة لأنهن مخلوقات مختلفة ولديهن

تجارب تاريخية مختلفة واهتمامات حياتية مختلفة. وهكذا فإن هذا العمل سيحاول خلق اندماج بين الكتابة النسائية وكتابات الرجال، وليس الفصل أو افتعال نزاع كي نبرهن أن النساء كاتبات أفضل أو أرقى. ويجب ألا يقع المرء في المصيدة التي صبغت تفكير الرجال لقرون ـ سواء شعورياً أو بشكل لاشعوري. إن العالم مؤلف من الرجال والنساء، ولو أنه مؤلّف من أيّ جنس منهما فقط لكان عالماً باهتاً وربما لا يُطاق. وينطبق الشيء ذاته على الأدب. ويهدف هذا الجهد في دراسة الرواية النسائيّة العربيّة إلى إعادة التوازن في مجال الرواية العربية وإطلاع القارىء على حجم ونوعيّة مساهمة النساء الكاتبات في هذا الإطار.

إن إحدى المشاكل التي رافقت الأدب النسائي خلال التاريخ هي مشكلة المتلقّي، وليست مشكلة الكاتب. فالكتابات النسائية الإبداعية كانت موجودة دائماً وقد كتبت أعمال نسائية باستمرار، ولكنّ موقف المتلقّي أنكر هذه الحقائق البديهية. إن ما تقوله ديل سبيندر ليس من الصعب إثباته في أي أدب وأية ثقافة في العالم: «لقد صنعت النساء تاريخاً بقدر ما صنع الرجال لكنّ تاريخهن لم يُسجَّل ولم يُنقل؛ وربما كتبت النساء بقدر ما كتب الرجال، ولكن لم يتم الاحتفاظ بكتاباتهن، وقد خلقت النساء دون شك من المعاني بقدر ما خلق الرجال، لكن هذه المعاني لم يكتب لها الحياة. حين ناقضت المعاني النسائية المعاني الذكوريّة وفهم الذكور للواقع لم يتمّ الاحتفاظ بالمعاني النسائية. وبينما ورثنا المعاني المتراكمة للتجربة الذكورية، فإن معاني وتجارب جدّاتنا غالباً ما اختفت من على وجه الأرض»[٦].

وجواباً على السؤال: لماذا لم تكن هناك كتابات نسائية مستمرة قبل القرن الثامن عشر، تجيب الكاتبة فيرجينيا وولف: «إن الجواب كامن في حاضر مقفل عليه في مفكرات قديمة، مخبأ تماماً في خزائن قديمة، نصف محذوف من ذاكرة العصور. يمكن إيجاده في حيوات المجهولات وفي الممرات المظلمة للتاريخ حيث لا يمكن رؤية أجيال النساء إلا كأشباح. لأن القليل جداً معروف عن النساء، فتاريخ إنكلترة هو تاريخ الخط الذكوري وليس تاريخ الخط النسوي»[٧]. وينطبق هذا القول تماماً على النساء العربيّات. وأعتقد أنه ينطبق على النساء بشكل عام. وتقوم سيمون دي بوفوار في كتابها **الجنس الآخر**[٨] وديل سبيندر في كتابها **لغة من صنع الرجال** بما قامت به فيرجينيا وولف، باكتشاف الإهمال والتهميش الذي عانى منه الأدب الذي كتبته نساء.

لكن، ومن أجل إعادة بناء التراث الأدبي النسائيّ العربيّ، يجب على المرء أن يتحلى

بالخيال الخصب والتعاطف. لأن كل المؤشرات تشير إلى حقيقة أن معظم الشعر الذي نظمته النساء العربيات إما أنه لم يُسجّل أو أنه ضاع بعد تسجيله. وفي كتاب عن الأدب النسائي في مرحلة ما قبل الإسلام حرره الدكتور محمد معبدي، يؤكد على أن الكاتبات النساء اللواتي يظهرن في هذا الكتاب يمثلن نسبة ضئيلة من النساء اللواتي نظمن الشعر وكتبن النثر في مرحلة ما قبل الإسلام والمرحلة الإسلامية. وهو يعبّر عن وجهة النظر بأن هذا قد حدث لسببين اثنين: حين بدأ العرب بتسجيل أدبهم ركزوا جهودهم على شعر الرجال بسبب «قيمته الأدبية»، ولم يولوا إلا اهتماماً ضئيلاً جداً لنثر النساء لأنه كان «رقيقاً وضعيفاً»[٩]. وبعدئذ فُقِدَ معظمه حتى ذلك القليل الذي تمّ تسجيله من أدب النساء خلال الغزوات الأجنبية للتتار، والتي «تمّ تدمير معظم التراث الأدبي خلالها»[١٠].

كما يسجل الدكتور سامي العاني وهلال ناجي اللذان حررا كتاباً آخر، بعنوان: **أشعار النساء**[١١]، خسارة كبرى في الشعر النسائي. فهما يشرحان بأن كتاب الشعر هذا، والذي يضمّ بين دفتيه ثماني وثلاثين شاعرة، لا يتعدى جزءاً صغيراً من مخطوط يفوق عدد صفحاته ستمائة صفحة جمعه المرزباني والذي لم يتمكّنا من إيجاده. وما وجداه كان التسع والخمسين صفحة الأخيرة فقط من المجلد الثالث، والذي يحمل عنوان **المجلد الثالث لأشعار النساء**، ولذلك فإن هذا الكتاب المنشور يمثّل فقط عشر المخطوط الأصلي الذي جُمع في القرن الحادي عشر، والذي أكّد المحرّران على أنه «مفقود». وفي بحثهما عن شعر أقدم نظمته نساء وجد المحرّران مراجع موثوقة تشير إلى أربعة أعمال شعر للنساء لكن واحداً منها فقط يمكن إيجاده اليوم. والكتاب الأول هو **شعر الغواني**، الذي حرره الشاعر الشيعي المفجي في النصف الأول من القرن العاشر[١٢]؛ والثاني هو **شعر النساء الجواري**، الذي حرّره أبو الفرج الأصفهاني في القرن العاشر أيضاً[١٣]؛ والكتاب الثالث والأهم هو كتاب **الشاعرات النساء**، والذي يجب أن يكون قد ظهر في النصف الأول من القرن الرابع عشر لأن محرره قد توفي عام ١٣٢٠[١٤].

تتّفق جميع المصادر على أن هذا العمل يتألف من ٥ ـ٧ مجلدات. ويؤكد القفطي في مقدمته بأنه رأى المجلد السادس من هذا العمل وأن هذا لم يكن المجلد الأخير، لكنّ العمل برمته يعتبر مفقوداً الآن[١٥]. وكتاب الشعر الوحيد الذي يمكن إيجاده اليوم هو **رحلة في أشعار النساء**، الذي حرره السيوفي. ويضيف المحرّران بأن هناك كتباً أخرى كتبتها نساء وكُتبت عن النساء، ولا يذكرانها لأنها ليست ذات علاقة مباشرة بموضوعهما[١٦]. وتؤكد هذه المصادر حقيقة واحدة

وهي أن ما نعرفه عن أدب النساء العربيات اليوم ليس إلا جزءاً يسيراً من الأدب الذي كان موجوداً يوماً ما، وربما لا يزال موجوداً في الممرّات المظلمة من المكتبات العربية. وعلى أي حال، فإن الجزء اليسير من الشعر النسائي الذي وصلنا، مع أنه صغير جداً، يدحض المقولات التي تؤكّد أن شعر النساء هو شعر رثاء وحسب وتدفّق لمشاعر أمهات أو أخوات منكوبات ليس إلا!.

والشعر الذي وصلنا من أولئك الشاعرات في تلك الفترة المبكرة يُظهر بوضوح أنهن عالجن قضايا الحرب والسلم بين القبائل والعدالة وحقوق الإنسان وتوزيع الثروة. كما أن شعر الغزل الذي كتبته الشاعرات لعشاقهن صريح إلى درجة لا تجرؤ معها شاعرة عربيّة على كتابة ونشر مثيله في هذه الأيام. إن جرأة شاعرة عاشقة قد تخدم كمثال يؤيد ما أقوله. فحين ألقت ليلى الأخيلية قصيدة للحجّاج تمتدح بها عشيقها توبة، قال رجل من المستمعين لقصيدتها: أنا واثق أنه لا يستحق عشر ما وصفته به. فسألت ليلى الرجل: وهل رأيت توبة؟ أجاب: لا. قالت: لو رأيته لأردت منه أن يجعل جميع العذراوات في قبيلتك حوامل[١٧].

ويبدو أن النساء العربيات قد امتلكن مساحة مذهلة من القرن السابع إلى التاسع للتعبير عن مشاعرهن حيال عشاقهنّ. والمؤسف على كل حال هو أن شعر الغزل الذي كتبه الشعراء يشكل مجلّدات لا تحصى في الشعر العربي، بينما ليس لدينا إلا قصائد مبعثرة وأحياناً غير مكتملة للشاعرات العربيات. وفي ملاحظة ختاميّة للمجلد الثاني من أعمال جميل بثينة الشعرية، علّق المحرّر بأن بثينة لم تنظم الشعر في حياتها إلا بعد وفاة جميل، حين قالت:

وإن فراقي عن جميل لساعةً ... من الدهر ما آنت ولا حان حينها

سواء علينا يا جميل بن معمرٍ ... إذا متّ بأساء الحياة ولينها

لا شك أن هذين البيتين من الشعر يدلاّن على موهبة شعرية، وقد كتبتهما شاعرة مارست الشعر مما يدحض ملاحظة المحرّر التي قدم بها للبيتين.

كان الشعر حتى القرن العاشر الصيغة الأدبيّة المسيطرة، وتقريباً الوحيدة، في الأدب العربي. ومع أن النثر كان هامشياً إلى حدٍّ ما فقد مارست كتابته النساء. في الحقيقة، ظهرت أقلام نسائيّة في ألوان النثر التي كانت موجودة آنذاك: الرسائل والمقامات والقصص والأمثال والأوصاف والمناظرات والتفاسير الإسلامية. ويعبّر الدكتور محمد المعبدي، محرر كتاب **أدب النساء في الجاهلية والإسلام** عن أسفه، لأن كتابه يمثل فقط جزءاً صغيراً من كتابات النثر النسائية

التي لا بدّ أنها كانت موجودة في وقت ما. ولكن حتى الأسماء النسائية القليلة التي تمكّن من توثيقها، والنماذج الأقل من كتاباتهن التي عثر عليها، تشهد على انخراط النساء العميق في المسائل السياسيّة والاجتماعيّة والدينيّة لعصرهنّ.

ويظهر نثر النساء في معظم النماذج المقدمة متيناً مشدوداً، كما أن جدلهن منطقي وموثق ويستند إلى دراية كبيرة بالقرآن والأدب مع إحساس نيّر بالثقافة وأحكامها. وللنساء سمعة كبيرة في الإخلاص وشدّة المقاومة، ولذلك أوكلت العديد من القبائل أمور التفاوض مع خصوم القبيلة للنساء. في الحقيقة هناك فكرة مغمورة في الثقافة العربية قلّما يسلّط الضوء عليها، إلا حين يُرادُ استخدامها في أوقات الأزمات وبخاصّة الوطنيّة، وهي تمتّع النساء بقدر عالٍ من الشجاعة وقابليّة التحمّل والصبر لا يصلها الرجال. فقد وصف سيدنا محمد ﷺ معركة انتصر بها المسلمون بقوله: «كان للرجال قلوب النساء في الشجاعة وللنساء سواعد الرجال في المقاومة». وبالإضافة إلى كونهن شاعرات وناثرات، كان للنساء العربيّات السبق في مجال النقد الأدبي واستضافة الصالونات الأدبية منذ أيام الجاهلية والإسلام الأولى، مما أصبح جزءاً من التراث النسائي في أنحاء كثيرة من العالم.

النقاد الأدبيون والصالونات الأدبية

توفيت الناقدة الأولى في الأدب العربي عام ٦٤٦ هـ، أما تاريخ ميلادها الدقيق فهو غير معروف، مع أنه يقال إنها ولدت في منتصف القرن الأول قبل الإسلام، وهي تماضر بنت عمرو بن الحرث بن شريد المعروفة بالخنساء. ومن خلال المعلومات المتجزأة المتاحة عنها تبدو أنها كانت امرأة جميلة وواثقة بنفسها وذات وجهات نظر شخصيّة صارمة. كانت الخنساء تقف في القرن السابع كناقدة في سوق عكاظ في الحجاز، حيث يتوافد الشعراء خلال وقت معين من العام من جميع أنحاء الجزيرة العربية ليلقوا أشعارهم وآخر ما منّت عليهم به القريحة الشعريّة في مباراة شعرية، وليوصلوا أيضاً أخبار قبائلهم وإنجازاتهم إلى بقية أنحاء الجزيرة. وكانت الخنساء تتفحّص القصائد بدقّة وتمعّن وتكشف بذلك عن حساسيّة عالية للغة وتمكّن نادر من المصطلح الشعري. وكانت هي نفسها شاعرة تتمتّع بمكانة مرموقة في الشعر العربي. ويقال إن الشاعر جرير، قد سئل مرة من هو أفضل شعراء الجزيرة، فأجاب: أنا لولا تلك المرأة الشريرة، مشيراً إلى الخنساء. وجوابه دون شك يكمن في الجزء الواقع بعد «لولا».

كما كانت أم جندب شاعرة أخرى من الجاهلية وناقدة معروفة بنقدها أكثر مما هي معروفة بشعرها، وهذا الشرف الأدبي لم تحظ به شاعرة عربيّة بعدها، حتى ولا نازك الملائكة، الشاعرة العراقية التي يجب اعتبارها من أهمّ النقاد المؤثّرين في الأدب العربيّ في القرن العشرين.

هناك حادثة طريفة في حياة أم جندب الأدبيّة تكشف عن أهميّة النقد في حياتها. يقال إن زوجها، شاعر الجاهلية المعروف امرؤ القيس، قد دخل في مباراة شعرية مع الشاعر علقمة بن عبدة الفهال، ولم يتمكن الشاعران من التوصّل إلى نتيجة. فقال علقمة لامرىء القيس: أنا أقبل بحكم زوجتك أم جندب، وكانت معروفة بأنها ناقدة متميّزة للشعر. وذهب الشاعران وألقيا قصيدتيهما لها، ففضلت قصيدة علقمة وقدمت تحليلاً أدبياً مفصلاً للقصيدتين جعل اختيارها لقصيدة علقمة، أمراً في غاية الوضوح والمنطق. ومع ذلك فقد غضب زوجها من قرارها وطلقها بعد الحادثة[١٨].

بدأت النساء الناقدات خلال الفترة الإسلامية الأولى تقليداً بافتتاح صالونات أدبيّة في بيوتهنّ، حيث يلتقي الشعراء ويلقون أشعارهم وينتظرون حكم المضيفة. وكان أول صالون أدبي من هذا النوع هو صالون سكينة بنت الحسين، والتي كانت شاعرة وناقدة محترمة، عاشت في الحجاز وتوفيت عام ٧٣٥ هـ، ولا تزال أحكامها على شعراء من الجاهلية والفترة الإسلامية الأولى، أمثال جرير والفرزدق وكُثيرٍ عزة وجميل بثينة، تقدم إضاءات لطلاّب الأدب الذين يبغون التخصّص في هؤلاء الشعراء. وهي معروفة أيضاً بصراحتها وإبداعها واعتبارها أن الشعر يجب أن يعبر عن مشاعر صادقة وتجربة وعواطف حقيقيّة. وعلى عكس معظم معاصريها من الشعراء لم تقبل أبداً أن تكتب شعر المديح، لأنها اعتبرته مفعماً بالنفاق والانتهازية[١٩].

ويُعتقد أن ولاّدة بنت المستكفي التي توفيت عام ١٠٨٧، هي التي غذّت ورعت موهبة الشاعر الأندلسي ابن زيدون الذي كان يزور صالونها ومن ثمَّ أصبح حبيبها. وتكشف قصائدها له أنها كانت عنصراً فعالاً في العلاقة وليست متلقّية وحسب، كما يفترض غالباً عن النساء. كتبت له في إحدى رسائلها:

ارتقبني حين يحلّ الظلام

فقد وجدت الظلام حافظاً للأسرار

من أجل أن أكون معك

أتمنى لو لـم تكن هناك شمس ولا نجوم ولا قمر[٢٠].

ويعتقد المؤرخ الفرنسي غوستاف لوبون أن العرب في الأندلس هم الذين قدموا فكرة الصالونات النسائيّة الأدبيّة لفرنسا في القرن الثاني عشر[٢١].

ولا تزال النساء يمارسن النقد الأدبي في الصالونات في أجزاء مختلفة من العالم العربيّ اليوم مع فترات غياب تنبيء عن نوع «القوانين وعادات العصر»[٢٢] أكثر مما تنبيء عن النساء. وبين فترة وأخرى يظهر اسم كاتبة هامّة ونكتشف ثروة أدبية كانت مجهولة تماماً من قبل. فقد نشرت كلود سابا مجموعة من المقالات في جريدة النهار البيروتية حول الكاتبة السورية ميريانا مراش (١٨٤٨ ـ ١٩١٩) التي كانت صاحبة صالون أدبي في حلب. وكان صالونها مكان لقاء مفكّري العصر وسياسييه، الذين لعبوا دوراً هاماً في التاريخ العربي الحديث أمثال كسطاكي الحمصي وعبد الرحمن الكواكبي وكمال الغزة. وقد ناقش الكتّاب في صالونها آخر منتجاتهم الأدبية واستعرضوا القضايا الأدبية والسياسيّة والاجتماعية. كما قرأت لهم آخر قصائدها ومقالاتها ونشرت في جرائد هامة أمثال **الجنان** و **لسان الحال**.

وهناك صالون أدبي آخر قلما يتذكّره أحد اليوم، وهو صالون ثريّا الحافظ الذي كان اسمه حلقة الزهراء الأدبية منذ عام ١٩٤٣ ـ ١٩٥٣، وكان يؤمّه النساء والرجال على السواء ومن كافة أنحاء الوطن العربي. وفي عام ١٩٥٣ غيّرت اسم الصالون وأصبح اسمه صالون سكينة الأدبي. وهنا أيضاً التقى الكتّاب والسياسيّون والقادة الوطنيّون مرة في الشهر ليناقشوا القضايا السياسية والأدبية والاجتماعية. أما صالون جوليا طعمة دمشقية (١٨٨٣ ـ ١٩٥٤) في لبنان وصالون ميّ زيادة (١٨٨٦ ـ ١٩٤١) في مصر، وخاصّة الثاني، فقد كانا معروفيْن أكثر ويذكران أكثر في النصوص والمراجع الأدبيّة. وكل هذه الصالونات المذكورة آنفاً هي غيض من فيض في هذا التراث الأدبيّ، الذي ينتظر دراسة وتوثيقاً كي يصبح معروفاً، ليس فقط لقلة من المطّلعين والدارسين الدؤوبين، ولكن لطلاب الأدب العربي عامة.

نقد الروايات النسائية

في محاولتي الإطلاع على النقد الذي ظهر حول الروائيّات العربيّات، كان عليّ في النتيجة أن أقبل الاستنتاج الذي توصّلت إليه فيرجينيا وولف في بحثها عما كُتب عن النساء والنثر في الغرب. في البداية فوجئت وولف بعدد الكتب التي كتبها الرجال حول الكاتبات، لكنها قررت

بعد فترة وجيزة من القراءة «أنها باستطاعتها أن تدع هذه الكتب في مكانها دون أن تفتحها، لأنه مهما كانت الأسباب فإن هذه الكتب غير مفيدة أبداً لأهدافها البحثية»[٢٣]. إن النقد الأدبي المتوافر للرواية العربيّة النسائيّة في العالم العربيّ هو بطرق مختلفة انعكاس للمكانة الاجتماعية للنساء العربيات. ويعتبر الكثير من النقّاد دراسة الروايات التي كتبتها نساء خيارياً في محاولتهم لتقييم الرواية العربية بشكل عام. بينما يتعامل آخرون مع الروايات النسائيّة وكأنها سيرة ذاتية لحياة النساء الكاتبات. وفي جميع الأحوال، فإن هذه الروايات لم يتمّ اعتبارها بعد جزءاً هاماً من التيّار الروائيّ الأساسي في العالم العربي.

وباستثناء غادة السمان التي كُتبت عنها سبعة كتب نقدية وعدّة مقالات والعديد من الدراسات المقارنة، فإن الروائيّات العربيات لا يمتلكن مكاناً ملحوظاً في الدراسات النقديّة. ولكن قياساً على ما هو موجود ربما كان هذا أفضل، لأن دراسة روايات نسائيّة لم يُكتب شيء عنها أسهل من دراسة روايات ضد تيّار من النقد لا يمتُّ بصلة إلى روح النص ولا إلى تفاعل القارىء مع ذلك النص. فقد كتب الناقد السوري سمر روحي الفيصل كتاباً بعنوان **تجربة الرواية السورية**[٢٤] دون أن يذكر روائيّة سوريّة واحدة. ومع ذلك تطبق استنتاجاته عادة على الروايات السورية التي كتبها الرجال والنساء على السواء.

وفي دراسته **الرواية العربية: مقدمة نقدية وتاريخية**[٢٥] يكرّس روجر ألين حوالى أربع صفحات من أصل ١٧٢ صفحة للروايات التي كتبتها نساء من كل الروائيات العربيات. ويذكر ألين فقط كوليت خوري وليلى بعلبكي وإملي نصر الله. وفي كتابها «**صمت**» تشير تيلي أولسين إلى توجّه مشابه في الدراسات النقدية للنثر الأميركي فتقول: «في كتاب توني تانر **مدينة الكلمات ـ النثر الأميركي** (١٩٥٠ ـ ١٩٧٠) هناك أربعمائة وخمس وأربعون صفحة (٤٤٥ صفحة) كتب عن بلاث في صفحتين وذُكرت فيما عدا ذلك ثلاث مرات. أما سونتاغ فقد أُعطيت أربع صفحات وذُكرت ثلاث مرات. ولم تتم مناقشة نساء أخريات»[٢٦].

ويقدّم الدكتور إبراهيم السعافين في دراسته **تطوّر الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام**[٢٧] معالجة أكثر توازناً للروايات النسائيّة، مع أن عدد الروايات التي يناقشها في دراسته يبقى محدوداً بالمقارنة مع مساهمة النساء الغزيرة خلال الفترة التي يغطيها. ويقدم ثبتاً جيداً للروايات التي كتبتها نساء، لكنه يناقش في نصه أربعاً فقط من هذه الروايات. ولا يذكر في الفصل الثاني من كتابه والذي يتمحور حول الروايات التاريخية والاجتماعية أي عمل كتبته امرأة، مع أن الكثير من

الروايات النسائيّة التي كتبت خلال النصف الأول من القرن العشرين يندرج بالضبط تحت هذا العنوان. أضف إلى ذلك، أنه من خلال دراسته لعمل ليلى بعلبكي يصل السعافين إلى نتيجة مذهلة ويعمّمها على الروايات النسائيّة عامة، حيث يقول: «تتميز الروايات النسائية بشكل خاص بصراحة جنسية يتم التعبير عنها بالصراخ والهستيريا»[٢٨]. وهذا الحكم ليس صحيحاً حتى بالنسبة للعمل المذكور ذاته.

أما الناقد نبيل سليمان[٢٩] فإنه يعطي مساحة أكبر للرواية النسائية في كتابه **الرواية السورية ١٩٦٧ ـ ١٩٧٧** (حوالى ٣٤ صفحة من أصل ٤١٤ صفحة) ويناقش فيها خمس روايات نسائية. وقد درس نبيل سليمان روايتين نسائيتين أخريين في كتابه **وعي الذات والعالم: دراسات في الرواية العربية**[٣٠]. كذلك يأتي ذكر الروايات النسائيّة في دراسة أخرى لعدنان بن ذريل بعنوان: **الرواية السورية ـ دراسة نفسية**[٣١]. وهو يختار روايتين لكوليت خوري وروايتين لجورجيت حنوش ورواية لوداد سكاكيني ورواية لإنعام مسالمة وأخرى لقمر كيلاني.

أما الناقد الذي حقق نوعاً من التخصّص بالروايات النسائية في العالم العربي فهو جورج طرابيشي، الذي أولى أهمية خاصة لدراسة أعمال نوال السعداوي. ووصلت كتاباته في هذا الخصوص أوجها في كتابه **امرأة ضد جنسها**[٣٢] المليء بالاتهامات ضد السعداوي، لأنها لم تكتب عن النساء الكتاب الذي أرادها أن تكتبه. وفي إحدى مقالاته بعنوان «أنثى نوال السعداوي وأسطورة التفرّد» يقول طرابيشي إنه «ليس كافياً أن نقول إن الروائيات كنّ دائماً قليلات بالمقارنة مع الروائيين، ولكن علينا أن نضيف أنه حتى في الحالات القليلة التي عالجت بها النساء فن الرواية فإن معالجتهن الفنية تختلف عن معالجة الرجال: الرجل في الرواية يعيد بناء العالم أما بالنسبة للمرأة فإن الرواية هي تركيز للمشاعر... الرجل يكتب الرواية بعقله بينما تكتب المرأة الرواية بقلبها. العالم هو المركز لما يمكن أن نسميه رواية الرجل بينما نجد أن الذات هي مركز الرواية النسائية»[٣٣]. ويمكن للمرء أن يختلف مع طرابيشي. طبعاً ليس ثمة خطأ إذا كتبت النساء بشكل مختلف عن الرجال، أو إذا قاربت النساء فن الرواية بإطار ذهنيّ مختلف عن الرجل. ولكن كيف يمكن للرجل أن يكتب الرواية دون أن يتضمّن الذات، وكيف يمكن للمرأة أن تعزل نفسها عن العالم؟. في هذا المثال، كما هي الحال في أمثلة أخرى مشابهة، من السهل، كما تقترح ديل سبيندر، أن نثبت النظرية القائلة «إن النساء إذا لم يتكلمن بصيغة مقبولة لدى الرجال فهنّ لا يلقين أذناً صاغية، وفي الحقيقة من السهل إثبات أن صوتهن لا يصل أحياناً على الإطلاق»[٣٤].

هناك دراسات تعالج موضوعاً معيّناً في الكتابة النسائيّة العربيّة مثل: **الحرية في أدب المرأة** للكاتب عفيف فراج[٣٥]. وحتى قبل قراءة العمل تكفي نظرة على قائمة المحتويات لتعطي مؤشراً عن موقف كاتبه من الأعمال التي هي موضوع النقاش، وقد تبرهن بعض عناوين الفصول على هذا القول: كوليت خوري: الهرب من الحرية بعد الهرب إليها، أمية حمدان: فقدان الهدف يساوي فقدان الحرية، نثر ليلى عسيران: موضوع دون شكل، إملي نصر الله: الطير المهاجر من القرية وإليها، نور سلمان وظاهرة النرجسيّة، غادة السمان والبحث عن الخلاص في المكان الخطأ، نوال السعداوي: خطر وضع عربة الأفكار قبل حصان الشخصية والحدث... الخ. وفي نصه يرتئي فراج أن النساء العربيّات يتحرّكن في كتاباتهن في عالم الرجال، فالرجل هو قدرهن وهو البركة واللعنة وهو الخصم والحكم. وتتمرّد النساء ضده فقط كي يعدن إليه ويملأن الفراغ برجل يلخّص لهن كل القضايا والمبادىء والبيت الزوجي المشتهى. ويوجه اللوم للروائيّات العربيّات لأنهن يرغبن بتحقيق الحرية الجنسيّة لبطلاتهن في أعمالهنّ بغض النظر عن الواقع الاجتماعي، الذي كما ينصح يجب أن يأخذنه بعين الاعتبار. كما أنه يصرّ على أن كل روائيّة عربية قد كتبت رواية واحدة جيّدة مستقاة من تجربتها الشخصيّة وبعد ذلك لم يكن لديها ما تقوله. وقد تمَّ ترديد أصداء هذه النظرة المنحازة ضد أعمال المرأة من قبل معظم الذين كتبوا عن الروائيّات العربيّات خاصة وأن كتاب فراج أصبح مع السنين من أروج الكتب النقديّة عن الروايات العربية التي كتبتها نساء. ويقيم فراج في هذه الدراسة نوعاً من المحاكمة النفسية للروائيات العربيات، المختملات، لأنهن روائيات يكتبن حول المواضيع الخطأ ولديهن مفاهيم خاطئة عن الحريّة، والأهم من ذلك أنهن نساء ينادين بالمساواة بين الجنسين في الوقت الخطأ.

إلى ذلك، فقد ركّزت دراسات نقديّة أخرى على كاتب بعينه، مثال أعمال غادة السمان ونوال السعداوي، على سبيل المثال. فقد نُشرت سبعة كتب نقدية عن أعمال غادة السمان، لكن هذه الأعمال، التي يطمح مؤلفوها في كثير من الأحيان إلى كسب ودّ السمان الشخصيّ، لا تنصف أعمالها. وفي الحقيقة إن إضفاء صفة النجوميّة على كاتبات مثل غادة السمان ونوال السعداوي على حساب الكاتبات الأخريات يشير أيضاً إلى موقف تحيّزي، يهدف إلى رفع مكانة عدد قليل جداً من الكاتبات من أجل تجاهل الأخريات تجاهلاً مطلقاً.

وقد حظيت بعض المقالات عن الروائيّات بأهميّة في هذا الميدان وساهمت في صياغة آراء أجيال من الطلاب والدارسين. وبين هذه المقالات ثلاث مقالات للدكتور حسام الخطيب بعنوان

«حول الرواية النسائية في سوريا»[٣٦]. ومع أن الدكتور الخطيب يحاول التوصّل إلى حكم أدبي متوازن، فإن بعض مواقفه المتميّزة تطفو على السطح من خلال التحدث عن أشخاص الروائيات وإطلاق أحكام أخلاقيّة على أعمالهن. ومثل بقية النقّاد يفترض الخطيب أن البطلة لا تختلف كثيراً عن الروائيّة وأن هذا العنصر البيوغرافيّ مسؤول عن مناطق الخلل الفنّية والفكريّة في العمل[٣٧].

وفي أحد تعليقاته على رواية وداد سكاكيني أروى بنت الخطوب[٣٨] يكتب الدكتور الخطيب: «تجعل وداد سكاكيني الرجال يقبّلون أقدام النساء. هل هذا تعويض عن الكبت الجنسي لبطلاتها أم تصعيد له من الأسفل؟»[٣٩]. وهو يجد أروى شرسة وضد الرجال وفرويدية، ويضيف: «يجب البحث عن هذا الميل الفرويدي في حياة الكاتبة، في طفولتها وفي تجربتها مع الرجال»[٤٠]. والمشكلة مع هذا النوع من النقد، بالإضافة إلى الأذى المباشر الذي يلحقه بالعمل نفسه، هي أنه يخلق موقفاً أبدياً بين الطلاب المستعدّين لأن يثقوا بأيّ تفسير يقدمه أستاذ جامعة وناقد معروف. وتكون النتيجة تخليد وجهات نظر كان دافعها الأساسي موقف جنسي متحيّز ضد النساء. وهذا يوضح لماذا فشلت حتى طالبات الماجستير والدكتوراه، اللواتي أعددن أبحاثاً عن كتابات المرأة العربية، في تقديم وجهة نظر جديدة في أبحاثهن، وبدلاً من ذلك، فإنهن مثل زملائهن من الطلاب، حريصات على تقديم الاقتباسات ودعم وجهات نظر المشرفين عليهن حول الكتابات النسائية.

ومن ضمن الأبحاث التي قامت بها نساء حول الكتابات النسائية أنثولوجيا من ثلاثة مجلدات أعدتها ليلى محمد صالح عن أدب المرأة في الكويت[٤١]، وأنثولوجيا من مجلدين عن أدب المرأة في الجزيرة والخليج العربي[٤٢]. ومع أن هذه ليست دراسة تقييمية أو نقدية عن أعمال النساء في الخليج والسعوديّة، فإنها عمل هامّ لأنه يوثّق أسماء النساء الكاتبات وأعمالهن ويقدم نماذج تعطي انطباعاً عن أعمالهن. وتفتح هذه الأنثولوجيا الباب للنقّاد كي يدرسوا الأعمال النسائيّة ويقيموها بأمل جعل هذه الأعمال جزءاً من التيّار الأدبيّ الرئيسيّ في البلدان المعنيّة. وتدعم ليلى صالح في مقدمتها وجهة النظر، التي تمّ التعبير عنها آنفاً حول تعامل النقّاد مع الكتابات النسائية، فتقول: «قد تعتبر دراسة الأدب النسائيّ حديثة في التجربة الأدبيّة المعاصرة في الجزيرة والخليج العربي، حيث تفتقر هذه البلدان إلى مثل هذه الدراسات. لقد نشرت دراسات عدة عن الشعر والقصة والمقال في هذه المنطقة. وتتضمن بعض هذه الدراسات إشارات حول أعمال النساء، بينما أسقطت دراسات أخرى الكتابات النسائية كلية من حسابها وكأنه لا علاقة لهذه الكتابات النسائية بأدب المنطقة ككل»[٤٣].

وتفتتح سوسن ناجي، من مصر، دراستها عن الرواية النسائية في مصر[٤٤] بهذا الاقتباس ذاته من مقدمة صالح، مشيرة إلى أن قول صالح هذا ينطبق على معظم الكتابة النسائية في مصر تماماً كما ينطبق على كتابات المرأة في الجزيرة والخليج العربي. وتقدّم ناجي شرحاً ممكناً (تجريبياً) لهذه الظاهرة: «ربما يكمن سبب هذا الإهمال للكتابات النسائية في حقيقة أن النقّاد والمختصّين في هذا الحقل ما زالوا يعتبرون الكتابات النسائيّة فناً غير ناضج لم يجد مكانه بعد في أدبنا، ولذلك فمن الصعب تقييم تطوّره»[٤٥]. وحين قررت ناجي نفسها دراسة الرواية النسائيّة في مصر واجهت معارضات حادةً «لهذا الأدب غير الناضج» واتُهمت بأنها منحازة للنساء[٤٦]. ولسوء الحظ، فإن الدراسة لا تفي بوعدها وذلك بأن تكون تقييماً نقدياً للروايات النسائيّة في مصر. لقد قدمت ناجي ثبتاً جيداً بالمصادر، وقد يبرهن هذا الثبت على أنه أهمّ وأنفع جزء من دراستها. أما بالنسبة لمعالجتها للروايات، فتبدو ناجي وكأنها حائرة بين تحدّي التيّار النقديّ الأساسيّ، الذي تصفه بقولها إنه لا ينصف الكتابات النسائية ولا يأخذها على محمل الجدّ وبين رغبتها في أن يتم اعتبار عملها جزءاً من هذا النقد كي تحظى بالاحترام الذي يطمح كل باحث للحصول عليه. وبشكل عام، فإن ناجي لا تبتعد بشكل جوهريّ عن النماذج النقديّة المتاحة ولا تقدّم قراءة جديدة للأعمال النسائيّة. وبينما يبقى عملها مقدمة يجب الترحيب بها للمبتدئين في هذا الميدان وجهداً مشكوراً لتوثيق الأعمال النسائيّة، فإنه لا يمكن اعتباره دراسة نقديّة نافذة تدفع القارىء لأن يعيد التفكير، وربما يعيد تقييم الأعمال من منظور جديد ومختلف.

والعمل الآخر الذي يشبه عمل ناجي هو كتاب إيمان القاضي**الرواية النسوية في بلاد الشام**[٤٧]، حيث يحاول العمل إعطاء معلومات عن كل الأعمال النسائيّة التي نُشرت في بلاد الشام على حساب تقييم جديد لهذه الأعمال. والنقطة المركزية في هذا الكتاب هي ما قاله النقّاد الآخرون بدلاً مما تريد الكاتبة نفسها أن تقول. ومع ذلك حين أقارن عملها بعمل السعافين، الذي يناقش الروايات النسائيّة خلال الفترة ذاتها، لا يسعني إلا أن أشعر بالامتنان لها لتكريسها كل هذه المساحة للروايات النسائيّة التي حظيت فقط بمكان هامشيّ في عمل السعافين. وقد تمّت استثارة كل من ناجي والقاضي من خلال التهم التي وجهت إليهما بأن مجرد اختيارهما للموضوع يشير إلى أنهما من دعاة التحرّر النسوي أو أنهما منحازتان لصالح النساء. ولذلك تنخرطان في محاولة للبرهنة على أنهما حياديّتان تماماً بالطريقة التي يرتئيها النقّاد الرجال؛ هذه المحاولة، التي تقوّض في النتيجة أية إمكانية لرؤية جديدة للأعمال قيد البحث. وفي جهدهما الحثيث ـ وإن يكن غير

المعلن ـ كي تثبتا موضوعيّة شبيهة بموضوعية الرجال، تحجم كل من ناجي والقاضي عن تقديم مراجع حول دراسات نقديّة كتبتها نساء ناقدات في العالم العربي. وبهذا فقد اعتبرتا أن التيار النقديّ الأساسيّ هو تيار ذكوري وبذلتا جهدهما كي يتمّ اعتبارهما جزءاً من هذا التيار. ولذلك فإن عمليهما شاهدان على قول ديل سبيندر: «إن النقد الذي تكتبه امرأة ليس ميزة بالضرورة لأنه قد فرض على النساء استخدام التعاريف الذكورية للعالم ولأنفسهن أيضاً»[٤٨]. وربما يسهل فهم رغبة كل كاتب ألا يُعتبر منحازاً لصالح النساء، أو ألا يعتبر «موضوعياً». ويمكن للمرء أن يرى كيف يكتسب النقد الذكوري صفة الديمومة في التاريخ الأدبي النسائي، حتى حين يُكتب هذا التاريخ من قبل كاتبات. ولكن يجب التأكيد هنا على أنّ النقد في العالم العربي (لأعمال النساء والرجال أيضاً) ليس في حالة صحّية على الإطلاق. فهو نقد صحفيّ في غالبيته يظهر في الجرائد اليومية ويستهدف القارىء غير المختصّ.

وفي اللغة الإنكليزية نُشر عام ١٩٧٨ ثلاثة كتب عن الكتابات النسائية العربية. كتاب إيفلين عقاد: **خمار العار**[٤٩]، ويعالج الروايات النسائية المكتوبة بالفرنسية وليس بالعربية؛ وكتاب كمال بلاطة: **نساء من الهلال الخصيب**[٥٠]؛ وكتاب منى ميخائيل: **صور لنساء عربيات**[٥١]. وكتاب بلاطة هو أنثولوجيا أشعار نسائيّة، أما كتاب منى ميخائيل فيقدم مونوغرافات لكاتبات عربيات. وتكرّس فاطمة موسى محمود في دراستها عن **الرواية العربية في مصر ١٩١٤ ـ ١٩٧٠**[٥٢] ست صفحات للروائيات، وحتى في هذه الصفحات فهي تعيد إنتاج آراء الرجال بالأعمال النسائية. أما في دراسته عن **الأدب العربي الحديث ١٨٠٠ ـ ١٩٧٠**[٥٣] فإن جون أي هيود لا يجد من الضروري ذكر كاتبات نساء، كما لا يجد عيسى بلاطه محرّر **وجهات نظر نقدية في الأدب العربي الحديث**[٥٤] ذلك ضرورياً أيضاً. ولا تتناول أية مقالة من هذه المقالات حول الأدب العربي الحديث أعمالاً كتبتها نساء. ويبقى كتاب مريم كوك **الأصوات الأخرى للحرب، الكاتبات النساء والحرب الأهلية اللبنانية**[٥٥]، أول كتاب عن أدب المرأة العربية يتفحّص كتابات النساء من منظور مستقلّ عن قيم الرجال. كما أن **فتح البوابات: أنثولوجيا الكتابات النسائية**[٥٦]، هي أول أنثولوجيا في أية لغة تحاول تقديم نماذج شاملة عن الكتابات النسائيّة العربيّة.

لقد حان الوقت كي تُقرأ الروايات التي تكتبها نساء كنصوص نثريّة بدلاً من قراءتها كبيليوغرافيا، وحان الوقت كي تُقرأ هذه الروايات كأدب وليس كسجلاّت اجتماعية. لقد حان الوقت كي يتمّ الكفّ عن لوم الروائيّات لكتابتهنّ روايات خاطئة أو لمعالجتهن مواضيع غير

مناسبة. يجب قراءة الروايات النسائية واكتشاف ما تقدمه بدلاً من صياغة نظريات عمّا كان يجب أن تقدّمه تلك الروايات. كما يجب أن يعتمد التقييم النقديّ دائماً على النصّ المعطى وينبثق منه بدلاً من أن ينبثق من مفاهيم وأحكام مصاغة خارج النصّ. وحين يتحقّق هذا قد يتمّ اكتشاف روايات نسائيّة تغني التيّار الأدبيّ الأساسيّ. وهذا عمل شاق دون شك، ولكنه ضروريّ.

الوعـي النسائي

رغم أربعة عشر قرناً من الكتابات النسائية فإن أبحاثاً قليلة جداً قد وُضعت حول هذه الكتابات من قبل النساء أو الرجال. وقامت بالمحاولة الأولى لتعريف هذا التراث النسائي كاتبة تحرّرية لبنانية في القرن التاسع عشر، وهي زينب فواز (١٨٤٥ ـ ١٩١٤)، حيث يوثق عملها: **الدرّ المنثور في طبقات ربات الخدور**[٥٧] إنجازات أربعمائة وست وخمسين امرأة من الشرق والغرب. ويركز كتابها الثاني: **الرسائل الزينبية**[٥٨] على حقوق النساء في الثقافة والعمل والمواطنيّة بكل أبعادها السياسيّة والاجتماعيّة والمهنيّة، كما كتبت مسرحية عنوانها: **الهوى والوفا**[٥٩]، وأربع روايات[٦٠] طبعت منها روايتان وما زالت روايتان مخطوطتين. وهي أول شخص عربي يكتب الرواية، مع أن المدارس في جميع البلدان العربية تعلّم التلاميذ أن رواية زينب (١٩١٤) لمحمد حسين هيكل هي أول رواية في الأدب العربي. وقد نُشرت رواية زينب فواز **حسن العواقب** عام ١٨٩٩، أي قبل نشر رواية زينب بخمسة عشرَ عاماً. وبالإضافة إلى ذلك كانت فواز أول كاتبة عربيّة معاصرة عبرت عن نزعة نسائيّة تحرّرية عميقة وهادفة في حياتها الشخصية وكتاباتها، وكانت مطلعة دارسة للأدب والعلوم والفنون وأصرّت على أن النساء جديرات على الأقل بالمساواة الاجتماعية والسياسيّة والتكافؤ الحقيقيّ للفرص. واللافت للنظر أنها كانت متقدّمة جداً على الحوارات التحرّرية الدائرة في الغرب والشرق في تلك الفترة. كما كانت المرأة العربية الأولى التي اعتبرت نضالها التحرّري جزءاً ليس فقط من نضال المرأة العربية وإنما من نضال النساء في العالم من أجل المساواة والحرية. وقد أبدت الكثير من الاعتراضات لتفاسير الرجال للنصوص القرآنية والأحاديث النبويّة الشريفة المتعلّقة بالنساء، ورأت في الإسلام ديناً يضمن مساواة المرأة ورفعتها وكرامتها، وأعطت أمثلة من نساء «حكمن الرجال وأدرن الدول وقررن وضع القانون والتصرّف وحشدن الجيوش وذهبن للمعركة وخضن الحروب»[٦١].

وكان هدفها إخراج النساء من المنزل كي يساهمن في إدارة العالم وبنائه. ولذلك فقد أصابها الذعر في مؤتمر اتحاد النساء الدولي المنعقد في سانتياغو (شيلي) عام ١٨٩٣، حين دعا

المؤتمر النساء الأعضاء لتحديد نشاطهن بالأمور الأنثوية، ألا وهي المنزل والأولاد. وأرسلت رسالة فورية إلى المؤتمر اعترضت بقوّة على هذه الدعوة مؤكّدة قناعتها بأن حياة النساء والرجال ستصاب بالفقر إذا ما تمَّ حصر مسؤوليات النساء في المنزل، وفي هذا الإطار أرسلت نسخة من كتابها **الدرّ المنثور** إلى بيرتا أونوري بالمر، رئيسة القسم النسائي في معرض شيكاغو لعام ١٨٩٣[٦٢]، ودعت النساء في كل مكان كي يقاومن كل أشكال الظلم المفروضة عليهن.

وبعد كتاب فواز **الدرّ المنثور**، كتبت مي زيادة (١٨٨٦ ـ ١٩٤١) سيراً ذاتية للكاتبات وردة اليازجي (١٨٣٨ ـ ١٩٢٤) وعائشة التيمورية (١٨٤٠ ـ ١٩٠٢)، وباحثة البادية وهي ملك حفني ناصيف (١٨٨٦ ـ ١٩١٨)، تعتبر من أهم الأعمال في التراث الأدبيّ النسائيّ. وهدفت هذه الأعمال إلى تقييم الماضي كما ساهمت في خلق رؤية مستقبلية لأجيال من النساء. وفي سيرتها الذاتية لوردة اليازجي توضح ميّ زيادة هذه النقطة: «لدي وقت فقط لأسجّل على عجالة تقديري لما فعلته النساء من أجيال سابقة ليفتحن الطريق لنا»[٦٣]؛ وكما فعلت فيرجينيا وولف تماماً لم تهمل زيادة وضع نفسها ضمن التراث الأدبيّ الذي تحاول بناءه: «أنا، ابنة القارتين [مشيرة إلى أصلها اللبناني والمصري] أعتبر نفسي سعيدة لأنني تمكّنت من رسم صورة ـ مهما كانت شاحبة ـ لامرأة شرقيّة لأخواتي الشرقيات اللواتي أعجب بروحهن الوطنية. مثلهن أرفع صوتي بحماس، سائرة وراء نموذجهن أدعو إلى التقدّم والفهم والخير للأمم»(٦٤). ومثل فيرجينيا وولف أُرسلت زيادة من قبل الأهل والأصدقاء إلى مصحّ وماتت موتاً مبكراً في العام نفسه الذي توفيت وولف، عام ١٩٤١.

أصبحت زيادة شهيدة الوعي النسائي العربي، كما تُعتبر وولف لدى الكثير من النساء التحرّريات في الغرب شهيدة الوعي النسائي الغربي. وبالإضافة إلى عدد كبير من المقالات كانت زيادة موضوعاً لأربع سير ذاتية على الأقل كتبتها نساء عربيات. فقد كتبت روز غرّيب من لبنان ووداد سكاكيني من سورية سيرتين ذاتيتين مشرقتين لميّ زيادة في العامين ١٩٦٠، ١٩٧٨ بالتتابع. وكرست الكاتبة السورية سلمى الحفار الكزبري وقتاً طويلاً لتدقيق ونشر أعمال ميّ زيادة الكاملة (بيروت، ١٩٨٢). كما أفردت الروائية اللبنانية إملي نصر الله مساحة متميّزة لميّ زيادة في كتابها **نساء رائدات** (بيروت، ١٩٨٥).

لقد قدمت مي زيادة مساهمة قيمة للصلات التاريخية بين الكاتبات العربيات، ما يجذب إليها باستمرار الكاتبات العربيات الحريصات على تقديم احترامهن لأول كاتبة عربيّة قامت بأول محاولة لتسجيل التراث الأدبيّ، الذي ما زلنا نحاول استكماله اليوم.

الصحافة النسائية العربية

لا يمكن تقييم الأدب النسائي العربي بمعزل عن تقييم الصحافة النسائية العربية، والتي كانت لمدة نصف قرن ونيّف الوسيلة الأساسية للكاتبات العربيات، حيث انخرطت النساء بتأسيس ونشر المجلات والصحف بدلاً من الكتب.

وكان الخط الواضح الذي يفصل الصحفيّ عن الكاتب في الغرب غامضاً دائماً في العالم العربي. فقد أسس العديد من الكتّاب والمثقفين العرب جرائد ومجلات لأنهم اعتبروا الصحافة امتداداً لألوان الكتابة الأخرى. وركزت النساء العربيات جهودهن بين عامي ١٨٩٢ ـ ١٩٤٠ (الفترة التي شهدت يقظة الوعي السياسي أولاً ضد الإمبراطورية العثمانية ومن ثمَّ ضد الانتداب الغربي) على نشر مجلاتهن. وقد تضمنت هذه المجلات الشعر والنثر والنقد والمقالة التي عالجت ميادين ومواضيع مختلفة.

وفي عام ١٨٩٢ أصدرت امرأة سورية، هي هند نوفل، المجلة النسائية الأولى بعنوان **الفتاة** في الإسكندرية، معلنة بذلك بداية حقبة من الصحافة النسائية العربية المزدهرة، والتي ألقت الضوء منذ ذلك الوقت على الكتابات النسائية. لقد كان هناك قبل الحرب العالمية الأولى أكثر من ٢٥ مجلة نسائية في العالم العربي، تملكها وتحررها وتنشرها نساء[٦٥]، وقد صرحت رئيسات تحرير هذه المجلات أن أهم شاغل لهن هو المرأة: أدب المرأة وحقوق المرأة ومستقبل المرأة. ففي افتتاحيتها للعدد الأول من مجلة **الفتاة** كتبت هند نوفل: «إن **الفتاة** هي المجلة الوحيدة للنساء في الشرق؛ فهي تعبّر عن أفكارهن، وتكشف عن عقولهن الباطنة، وتناضل من أجل حقوقهن، وتبحث في أدبهن وعلمهن، وتفخر بنشر نتاج أقلامهن»[٦٦]. كما حثّت محررات مجلات أخرى، أصدرتها نساء فيما بعد، النساء المهتمات «بمستقبل وتحسين مستقبل بنات جنسهن أن يكتبن كي تقرأ أعمالهن وتصبح في الوقت نفسه جزءاً من التراث الأدبي». ونشرت هذه المجلات التي ظهرت في القاهرة وبيروت ودمشق، وإلى حدّ أقل في بغداد، الشعر والنثر والنقد والمقالات المركزة على شؤون المرأة والسير الذاتية لنساء عربيّات وغربيّات على حدّ سواء.

ومع أن هذه المجلات قد خصّصت مساحة لتجارب المرأة الغربية، وبصورة خاصة لإنجازاتها، فقد أكّدت على ضرورة التعلّم من الحركات النسائية في الغرب دون التخلّي عن الأوجه الإيجابية للثقافة العربية. وهناك نقطة أخرى غالباً ما كان يتمُّ التركيز عليها وهي أن التحرّر النسائي يجب أن يسير يداً بيد مع التحرّر الوطني، وألا يؤجل إلى مرحلة لاحقة. وقد استند هذا

الرأي على حقيقة أنه لا يمكن لأيّ بلد أن يكون حراً أو مستقلاً ما دامت نساؤه مقيدات. وتكشف هذه المجلات عن تداخلين هامّين وصحيين وهما الكاتبة مع المناضلة التحرّرية، والداعية إلى تحرّر المرأة مع الوطنيّة المناضلة من أجل تحرّر الوطن.

وقد عالجت بعض الكاتبات في هذه المجلات مسائل تحرّرية نسائية، لا نزال ـ بعد قرن ـ نحاول أن نتوصّل إلى حلول لها. وحول ما يمكن أن نطلق عليه اليوم اسم «الإبداع النسائي والأبوة الذكوريّة»، كتبت لبيبة شمعون، ابنة الشاعرة وردة اليازجي عام ١٨٩٨:

> لا يمكن لي أن أرى كيف يمكن لامرأة كاتبة أو شاعرة أن تسبّب أذى لزوجها وأولادها. في الحقيقة إني أرى عكس ذلك تماماً: فإن معرفتها وثقافتها ستنعكس إيجابياً على عائلتها وأولادها، كما تمّت رؤية الرجال المتنورين دائماً على أنهم بركة وميزة لعائلاتهم. لم تتم رؤية الفن الذكوري أو الإبداع الذكوري على أنه مصيبة للعائلة أو عائقاً للحب والعناية التي يمكن أن يمنحها الأب لأولاده. الرجل الذي يرى منافسة في امرأة متعلّمة هو رجل عاجز، والرجل الذي يعتقد أن معرفته كافية بخيل، وذاك الذي يعتقد بأن إبداع المرأة يؤذيه أو يؤذيها يكون جاهلاً[٦٧].

وفي مقال آخر يكشف الآثام النفسيّة والاجتماعية لمنح الرجال سلطة غير محدودة للطلاق، تعزف شجرة الدر على وتر غير عاديّ:

> إن الخوف من الطلاق يشوّه شخصية المرأة وعقلها، ويدفعها أن تتآمر ضد زوجها وتعامله كما يعاملها، كعدوّ شرّير بدلاً من أن تعامله كرفيق محبوب. وقد تجد المرأة من الضروريّ استخدام الحيل والألاعيب لترضي زوجها بأي ثمن، لأنها تخشاه كما تخشى شخصاً غير موثوق إطلاقاً. وهي تحاول أن تكون العدوّ الذكيّ لخصم يمسك بتهديد الطلاق فوق رأسها[٦٨].

أما المشكلة المتبقية، علي أي حال، فهي أن أهمية أو حتى بقاء هذا التراث يعتمد على من يأخذه بعين الاعتبار ويقرّر أن يسجّله[٦٩].

الهـوامش

(١) Nina Bayn, Melodrama of Beset Manhood, *'The New Feminist Criticism'*, ed. Elaine Showalter (New York: Pantheon, 1985), p. 82.

يُذكر فيما بعد باعتباره غير مستحسن.

(٢) Nina Bayn, *'Women's Fiction: A Guide to Novels by and About Women in America. 1820 - 1870'* (Cornell University Press, 1878),p. 178.

(٣) **شهرزاد الجديدة**، قبرص، حزيران ١٩٩٠، العدد ٢٢، ص ٥٤.

(٤) المصدر نفسه.

(٥) المصدر نفسه.

(٦) *'Man Made Language'* (Pandora Press, Second edition, London, 1980), p. 53

(٧) Women and Fiction, *'Granite and Rainbow'*, essays by Virginia Woolf, ed. By Leonard Woolf (Harcourt, Prace and Company, New York, 1958), p. 76.

(٨) (Picardo, 1988, 1st edition 1953).

(٩) **أدب النساء في الجاهلية والإسلام**، مكتبة الآداب، مصر، ١٩٨٣، ص ١٩٠.

(١٠) المصدر نفسه، ص ١٩٣.

(١١) **أشعار النساء**، جمع أبي عبيد الله محمد بن عمران المرزباني (٩٩٤)، تحرير: د. سامي العاني وهلال ناجي، دار الرسالة للنشر، بغداد، ١٩٧٦.

(١٢) **أشعار الجواري**، تحرير: الشاعر الشيعي المفجي المتوفى عام ٩٣٩.

(١٣) **الإماء الشواعر**، تحرير: أبو الفرج الأصفهاني المتوفى عام ٩٦٧.

(١٤) **الشاعرات النساء**، تحرير: الحسن بن محمد بن جعفر بن طره، المتوفى عام ١٣٢٠.

(١٥) السيوفي، **نزهة الجلساء في أشعار النساء**، ذكر هذا أيضاً ابن النديم وياقوت اللذان يشهدان أنهما رأيا الكتاب. ويؤكد الكوفي أيضاً أنه رأى الكتاب لكنه يقول إنه من ٥٠٠ صفحة. وكان هذا الكتاب أحد المصادر التي استخدمها واستشهد بها عبد القادر بن عمر البغدادي في كتابه: **خنساء**، كما يذكر في مقدمته. وقد توفي عام ١٦٨٢، مما يعني أن الكتاب كان لا يزال بالإمكان العثور عليه في مصر حتى القرن السابع عشر.

(١٦) من أجل كتب أخرى عن كتابات النساء، انظر أيضاً:

- **أخبار النساء**، تأليف ابن قيم الجوزية، مكتبة التقدم العلمية، مصر، ١٣١٩ هـ.
- **بلاغة النساء**، تأليف ابن طيفور (٢٨٠ هـ)، .عادت نشره دار النهضة الحديثة، بيروت، لبنان، ١٩٧٢.
- **الزهراء**، تأليف محمد بن داود الأصفهاني (٢٧٩ هـ)، أعيد نشره (بيروت، ١٩٣٢).
- **الروضة الفيحاء في تواريخ النساء**، تحرير: ياسين الخطيب العمري الموصلي (٢٣٢ هـ). أعيد نشره في الدار العالمية للطباعة والتوزيع، ١٩٨٧.

(١٧) **أشعار النساء**، ص ٦٠.

(١٨) **أدب النساء في الجاهلية والإسلام**، تحرير: د. محمد ب. معبدي، مكتبة الآداب، مصر، ١٩٨٣، ص ١٣ ـ ١٤.

(١٩) غادة خراساني، **المرأة والإسلام**، (التاريخ والناشر غير مذكورين)، ص ١٧٥ .

(٢٠) إملي نصر الله، **نساء رائدات**، منشورات نوفل، بيروت، ١٩٨٦، ص ١٠٨ .

(٢١) المصدر نفسه، ص ١١١ .

(٢٢) Virginia Woolf, (Women and Fiction), *Granite and Rainbow*, Op. Cit. p. 77.

(٣٢) A Room of One's Own (Honcourt Brace Jovanovich, New York, 1929) pp. 30 - 2.

(٢٤) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٥ .

(٢٥) منشورات المعهد العربي للدراسات والمنشورات، بيروت، ١٩٨٦ .

(٢٦) Tillie Olsen, *Silence*, (A Laurel/Segmour Lawrence Book, 1983), p. 210.

(٢٧) **تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام ١٨٧٠ ـ ١٩٦٧**، الطبعة الثانية، دار المناهل، بيروت، ١٩٨٧ .

(٢٨) المصدر نفسه، ص ٤٩٦ .

(٢٩) **الرواية السورية ١٩٦٧ ـ ١٩٧٧**، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٢ .

(٣٠) **وعي الذات والعالم: دراسات في الرواية العربية**، دار الحوار، اللاذقية، الطبعة الأولى، ١٩٨٥ .

(٣١) **الرواية السورية**: دراسة نفسية، دمشق، ١٩٧٣ .

(٣٢) دار الساقي، لندن، ١٩٨٩ .

(٣٣) **دراسات عربية**، المجلد ١٢، العدد ٢ بيروت، كانون الأول، ١٩٧٥، ص ٤٧ ـ ٧١ .

(٣٤) Dale Sppender، المصدر المذكور سابقاً، ص ٨٧ .

(٣٥) دار ابن هاني، دمشق، ١٩٨٦ .

(٣٦) مجلة **المعرفة**، دمشق، سورية، ١٩٧٥ ـ ١٩٧٦ .

(٣٧) **المعرفة**، العدد ١٦٦، كانون الأول ١٩٧٥، (ص ٤٧ ـ ٧٩ ـ ٩٤).

(٣٨) **أروى بنت الخطوب**، القاهرة، ١٩٥٠ .

(٣٩) **المعرفة**، العدد ١٦٦، كانون الأول ١٩٧٥، ص ٤٧ ٧٩ ـ ٩٤ .

(٤٠) المصدر نفسه، ص ٨٦ .

(٤١) الكويت، ١٩٧٩ .

(٤٢) المجلد ١: **المملكة العربية السعودية، البحرين، قطر والإمارات العربية المتحدة**، منشورات الكويت، ١٩٨٢ . المجلد ٢: **اليمن وعُمان**، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ١٩٨٧ .

(٤٣) **أدب المرأة في الجزيرة العربية والخليج**، الكويت، ١٩٨٢، ص ٩ .

(٤٤) **المرأة في المرآة**، دراسة فنية نقدية عن روايات النساء في مصر ١٨٨٨ ـ ١٩٨٥، الآراء، القاهرة، ١٩٨٩ .

(٤٥) المصدر نفسه، ص ٥ .

(٤٦) المصدر نفسه.

(٤٧) إيمان القاضي، **روايات النساء في بلاد الشام ١٨٨٥ ـ ١٩٥٠**، دار الأهالي، دمشق، ١٩٩٢ .

(٤٨) Dale Spender، المصدر المذكور سابقاً، ص ١٩٨ .

(٤٩) *'Vail of Shame'*, (Qubec, Canada, 1978).

(٥٠) **نساء من الهلال الخصيب: مختارات من الشعر الحديث لشاعرات عربيات**، مطبعة القارات الثلاث، ١٩٧٨ .

(٥١) **صور لنساء عربيات**، مطبعة القارات الثلاث، ١٩٧٨ .

(٥٢) **الرواية العربية في مصر ١٩١٤ ـ ١٩٧٠**، الهيئة العامة للكتاب المصري، ١٩٧٥ .

(٥٣) *'Modern Arabic Literature, 1800 - 1970'*, (Lund Humphries, Lodon, 1970).

(٥٤) **وجهات نظر نقدية في الأدب العربي الحديث**، مطبعة القارات الثلاث، ١٩٨٠ .

(٥٥) Cambridge University Press, 1988.

(٥٦) Edited by Matgot Badran and Miriam Cooke (Indiana University Press, 1990).

(٥٧) طُبعت الطبعة الأولى بشكل خاص في المطبعة الأميرية في مصر، ١٨٩٥ .

(٥٨) طُبعت أيضاً بشكل خاص في مصر بالمطبعة المتوسطية، ١٩٠٦ .

(٥٩) طُبعت في مصر عام ١٨٩٣ .

(٦٠) **حسن العواقب**، طُبعت أيضاً بشكل خاص في مصر عام ١٨٩٩ ؛ **الملك قوروش**، طُبعت بشكل خاص في مصر عام ١٩٠٥ ، ذكر أيضاً أنه لا تزال لديها روايتان على شكل مخطوطتين: **مدارك الكمال في تراجم الرجال**، **والدر النضيد في مآثر الملك الحميد**.

من أجل نموذج من كتابة زينب فواز، انظر: **فتح البوابات**، تحرير Margot Badran and Miriam Cooke (IndianaUnviersity Press, 1990), pp. 220 - 224.

(٦١) **فتح البوابات**، ص ٢٢٤ .

(٦٢) انظر: **الرسائل الزينبية**، طُبعت في مصر، ١٩٠٦ ، ص ٣١ ـ ٣٢ .

(٦٣) مي زيادة، **وردة اليازجي**، القاهرة، ١٩٢٤ ، ص ١٠ .

(٦٤) المصدر نفسه، ص ٦١ .

(٦٥) نورد أسماء بعض هذه الصحف فقط: **أنيس الجليس**، صاحبتها ومحررتها وناشرتها ألكسندرا (الإسكندرية، مصر، ١٨٩٨)، **شجرة الدر**، تحرير سعدية عبد الدين (الإسكندرية، ١٩٠١)، **المرآة**، تحرير أنيسة عطا الله (مصر، ١٩٠١)، **السعادة**، تحرير روجينا عواد (مصر، ١٩٠٢)، **العروس**، تحرير ماري عجمي (دمشق، ١٩٠٥)، **الخدر**، تحرير عفيفة صعب (لبنان، ١٩١٢)، **فتاة لبنان**، تحرير سليمة أبو راشد (لبنان، ١٩١٤)، **فتاة النيل**، تحرير سارة المحيا (القاهرة، ١٩١٣).

(٦٦) **الفتاة**، المجلد ١ ، القسم ١ ، ٢٠ تشرين الثاني ١٨٩٢ ، ص ٤ .

(٦٧) **أنيس الجليس**، كانون الثاني ١٨٩٨ ، ص ٨ .

(٦٨) المصدر نفسه، ٣١ تموز ١٨٩٨ ، ص ٢٠٤ .

(٦٩) أعيد هنا صياغة قول Louise Bernikow كما استشهدت به Elaine Showalter في *A Literature of Their Own*، ص ٣٦ .


Twitter: @abdulllah1994

الروائيات العربيات: البدايات

النساء هنّ القاصات الأُول في تأريخنا. فمن خلال القصص التي روتها لنا أمهاتنا وجداتنا اكتسبنا الفكرة الأولى عن عنصر النثر وأيضاً فكرتنا الأولى عن الحبّ والعدالة والتضحية. ومنذ نشر **ألف ليلة وليلة**، احتل النشاط الثقافيّ والمسلّي أهمية أكبر في حياة النساء. فقد برهنت شهرزاد لكل من الرجال والنساء على قوة تأثير القصّة علينا. إذ كان من خلال إشغال الملك في قصّ يومي والحفاظ على درجة التشوّق لديه أن تمكّنت شهرزاد من تقويض قراره السابق بأن يتزوّج فتاة عذراء كل يوم ومن ثم يقتلها. وهكذا أنقذت شهرزاد بنات جنسها من هذا العنف الجسديّ عن طريق استخدامها الحاذق للكلمة، وكان للّغة، وللمرة الأولى، أن تُنقذ اللغةُ النساء من العنف الجسديّ، وتبرئهنّ الكلمة من اللعنة التي ألحقها بهنّ جنسهنّ النسائيّ. وبطريقة غير مباشرة، ولكن ذات مغزى كبير جداً، تصبح الكلمة سلاحاً يحمي أجساد النساء من عنف الرجال.

يُظهر توثيق التاريخ الشفوي[١] أن النساء كنّ على مدى التاريخ وفي جميع أنحاء العالم أول القاصّات وأهمّهنّ. وتمثّل القصص التي تنقلها النساء من جيل إلى آخر عصارة أفراح وأتراح ثقافتهن وعناوين الأحداث التي مرّت بهذه المجتمعات، وتلخّص تجاربها من جيل إلى آخر وعلى مدى حقب تاريخية طويلة. وتُظهر محاولات توثيق التاريخ الشفويّ في مناطق مختلفة من العالم أن النساء هنّ أمّهات الحضارة وأمّهات الثقافة الشعبيّة وأنهنّ اللواتي قمن غالباً برواية القصص من جيل لآخر، واللواتي حفظن التاريخ الشفوي ونقلنه ونقلن الحضارة الشفوية بكل أوجهها من جيل إلى آخر. وربما أصبح من نافل القول اليوم إن القصّة الشعبيّة هي ابتكار نسائيّ.

ومع ذلك، فحين بدأ التسجيل الرسمي للتاريخ تمّت إعادة النساء، كالعادة، إلى الموقع الثاني حتى دون التدقيق في سجلاّتهنّ. وكأنه لا يمكن للنساء أن يظهرن ويبدعن إلا في تاريخ أدبيّ غير رسميّ وغير مكتوب. ومثل أيّ تاريخ آخر، تمَّ تسجيل التاريخ الأدبيّ من قبل الرجال، ولذلك كانت النساء آخر من يظهر به. فقد ركّز النقاش حول أصل الرواية العربية، مثلاً، على نقاط مختلفة ولامس مراحل وأوقات مختلفة، لكنه لم يقارب أعمالاً كتبتها نساء.

وكأن النساء اللواتي قمن بنقل التاريخ والإرث الثقافيين من جيل إلى جيل قد اختفين فجأة من الساحة، حين بدأ توثيق التاريخ الأدبيّ الشفويّ. وتتّفق كل المصادر الأدبيّة بأن الرواية لون أدبيّ حديث في الأدب العربي، مع أن العرب عرفوا أشكالاً مختلفة من النثر مثل المقامة والحكاية والسيرة، لكن الخلافات مستمرّة حول تحديد أول من كتب الرواية. وتتمحور هذه الخلافات في جوهرها حول تحديد العناصر الفنية للرواية، وما إذا كانت هناك رواية عربية فعلاً أم أن هذا اللون الأدبيّ قد دخل على أدبنا من الغرب، ومن ثمّ بُذلت جهود لأقلمته مع الواقع العربيّ الأدبيّ والاجتماعيّ. وبالنسبة للذين يؤمنون بأن عنصر القصة هو الأهم في الرواية، أمثال جمال الغيطاني، فإنهم يعتبرون أن عمر الرواية العربية ستة عشر قرناً، لأن عنصر القصّة كان دائماً موجوداً حتى في الشعر العربي. أما بالنسبة للذين يفكرون بالرواية وفق الشروط الفنّية السائدة في الغرب، فإن عمر الرواية العربية لم يبلغ قرناً واحداً بعد؛ وبما أن عنصر القصّة ليس العنصر الوحيد الذي يقرّر شكل الرواية وهويتها فإنه يبدو من الحكمة التفكير في الرواية العربية وفق التوجّه الثاني من التفكير والحوار.

وفي كتابه **الرواية والمنفى**[٢]، يؤكد الكاتب عبد الرحمن منيف بأن نوعاً من الرواية بدأ يظهر في العالم العربي منذ عام ١٨٦٧، مع روايات **مجمع البحرين** لليازجي و**الساق على الساق** للشدياق و**هيام في جنان الشام** للبستاني. وهذه الأعمال، التي لم تكن روايات تحديداً بالمعنى الفني، تبعتها روايات جبران خليل جبران وأمين الريحاني وميخائيل نعيمة. ولكن كغيره من النقاد الآخرين يؤكّد منيف بأنه مع نشر رواية **زينب** لمحمد حسين هيكل(القاهرة، ١٩١٤) شهدت الرواية العربية قفزة هامة، لأنها امتلكت، للمرة الأولى، العناصر الفنية الضرورية للرواية؛ ويضيف بأن رجال الأدب الذين ظهروا لاحقاً لهذا التاريخ، أمثال لطفي السيد وعلي عبد الرازق ومنصور فهمي وطه حسين وتوفيق الحكيم كلهم أولوا أهمية خاصة لرواية **زينب**[٣].

وبعد أن تمَّ قبول رواية هيكل، **زينب**، على أنها الرواية العربيّة الأولى، أخذت طالبات

الأدب النسائي أمثال إيمان القاضي وهيام ضويحي يبحثن عن تاريخ لاحق من أجل الكشف عن الرواية الأولى التي كتبتها امرأة. وذكرت كلتاهما، بالتوافق مع الرأي النقديّ السائد طبعاً، أن رواية وداد سكاكيني: **أروى بنت الخطوب** (القاهرة، ١٩٤٩) هي الرواية الأولى التي كتبتها امرأة عربية. ووفق التوجّه العام، الذي يتوقّع أن يكون الرجال سبّاقين في جميع الميادين، بدا من الطبيعي أن تأتي الرواية الأولى التي تكتبها امرأة بعد ثلاثين عاماً ونيف من الرواية الأولى التي يكتبها رجل في العالم العربي. وفي محاولتي لاقتفاء أثر الكاتبات العربيات إلى أبعد تاريخ ممكن وجدت أكثر من امرأة عربية كتبت الرواية قبل عام ١٩١٤.

يبدو أن معظم المحاولات الرائدة قد ظهرت في لبنان، أو وضعتها كاتبات لبنانيات في مصر. ووجدت أولاً أن فريدة عطايا قد نشرت روايتها التاريخية: **بين عرشين** عام ١٩١٢[٤]. وقادني البحث إلى اكتشاف أن الكاتبة اللبنانية عفيفة كرم، التي هاجرت إلى الولايات المتحدة، قد نشرت أكثر من رواية قبل عام ١٩١٤. وتوصلت أخيراً إلى أن الكاتبة الرائدة للرواية العربية هي زينب فواز (١٨٤٦ ـ ١٩١٤) وهي أيضاً كاتبة لبنانية، وقد نشرت روايتها الأولى **حسن العواقب أو غادة الزهراء**[٥] عام ١٨٩٩، وبعد بضع سنوات نشرت رواية أخرى أسمتها **الملك قورش**، وهي قصة رمزية تاريخية؛ كما نشرت الكاتبة اللبنانية لبيبة هاشم، التي كانت تعيش في مصر، رواية عام ١٩٠٤ بعنوان **قلب الرجل**؛ وفي عام ١٩٠٧ نشرت رواية أخرى بعنوان **شيرين ابنة الشرق**؛ وفي عام ١٩٠٤ أيضاً نشرت لبيبة ميخائيل صوايا من لبنان روايتها **حسناء سالونيك** على حلقات في جريدة **الهدى** في نيويورك.

ولكن كلما كُشف النقاب عن اسم روائية من غياهب التاريخ وكلما اكتُشفت رواية جديدة كتبتها امرأة، فإن السؤال الذي يوجَّه للباحث أو الباحثة هو: هل الرواية جيّدة؟ ولذلك سأناقش في هذا الفصل الروايات التي كتبتها نساء، والتي سبقت رواية محمد حسين هيكل، في محاولة لتوثيق المساهمة النسائية بهذا اللون الأدبي في مراحله المبكرة.

أول رواية عربية هي **حسن العواقب** للكاتبة زينب فواز (منشورات الدار الهندية، القاهرة، ١٨٩٩). وكانت زينب فواز تسمى «درّة عصرها» وموهبة فريدة اكتسبت أعمالها شهرة واسعة في مختلف أنحاء العالم العربي. وبينما كانت روايات أحمد فارس الشدياق (١٨٠٤ ـ ١٨٨٩) وإبراهيم اليازجي (١٨٤٦ ـ ١٩٠٦) وسليم البستاني (١٨٤٨ ـ ١٨٨٤) وغيرهم، التي ظهرت قبل **حسن العواقب**، مزيجاً من المقامة والرواية الحديثة كما وصلتهم عبر ترجمات لروايات غربيّة،

فإن **حسن العواقب** لزينب فواز هي أول رواية واقعية تاريخية تظهر فيها معظم عناصر الرواية الحديثة من شخصيات وموضوع وجوّ روائي. وقد عبّرت الكاتبة في مقدمة روايتها عن فهم عميق لعناصر الرواية ومهمتها، حيث قالت: «بما أن الروايات الأدبيّة هي أهم نوع من الكتابة تعكس فكر المرء وتفيد وتمتع، وبما أن الروايات تعيد إنتاج صورة للواقع وليس الواقع بحالته الفجّة، فقد قررت أن أكتب هذه الرواية آملةً أن تفيد وتمتع»(٦). وكتب أدباء في ذلك الوقت يمتدحون مزايا الرواية الأدبية وينصحون القراء بقراءتها. فقد كتب رئيس تحرير جريدة النيل حسن حسني باشا عن **حسن العواقب**: «قرأت رواية **حسن العواقب** للكاتبة الشهيرة التي لا توازي شهرتها شهرة، وذلك لفكرها النيّر وقلمها المبدع، فوجدت الرواية تتمتع ببنية جيّدة ومواضيع بعيدة المنال ومزايا أدبية جميلة. نأمل أن تستمر كاتبتنا بمنح عصرنا الحاضر مثل هذه الكتابات الأدبية القيّمة»(٧). كما كتب الشاعر عبد الله فريج قصيدة يمتدح بها رواية فواز مشيراً إلى السمعة الأدبية التي حقّقتها هذه الرواية، ليس فقط في مصر وإنما في البلدان العربية المجاورة أيضاً. ومن الواضح مما كُتب عن الرواية والروائية أن زينب فواز كانت كاتبة هامة جداً في عصرها، وأنها كانت تعيش في مركز الحركة الأدبية لذلك الوقت. وفي مناسبات عديدة جداً وُصفت زينب فواز بأنها موهبة أدبيّة نادرة وأنها درّة زمانها.

ورواية **حسن العواقب** رواية سياسيّة ـ اجتماعيّة تكشف عن المناخ السياسيّ في ذلك الوقت ومنعكساته الاجتماعية. ولها نسيج من العلاقات الاجتماعيّة التي تنعكس تداخلاتها في التنافسات والأحقاد والتسابق إلى حيازة السلطة. تتداخل في الرواية شبكة معقدة من العلاقات العائلية المرتبطة مباشرة بالنظام السياسي: يواجه أبناء العمومة بعضهم بعضاً وكل منهم طامع في اعتلاء العرش. ويقع شكيب، وليّ العهد، والذي يتمتّع بخصال أخلاقية حميدة يقدرها له المجتمع، بحب ابنة عمه فارعة التي تبادله مشاعر الحب. لكن ابن عمهما تامر يطمح باحتلال مكان شكيب والاستيلاء على العرش، كما يخطط أيضاً كي يحظى بقبول فارعة ويرتّب لزواجه منها. وهناك أسباب تدفع والديّ فارعة للترحيب بتقدّم تامر إليها، فهو ابن عمّها، وابن عم ثريّ مع احتمالات مستقبل ممتاز، أما شكيب فهو يتيم وليس لديه سوى أخلاقه وسمعته الحسنة. ويلجأ تامر إلى كل أنواع الحيل بما فيها ترتيب اختطاف فارعة مرتين، واختطافها فعلاً وترتيب قتل شكيب الذي أصيب بجراح دون أن يموت، لكن شكيب وفارعة لم ينثنيا عن تصميمهما بأن يكونا لبعضهما رغم كل الهزات التي كان عليهما أن يتحمّلاها. وفي مركز هذه الرواية نجد أهواء

تامر الأنانية والتي تمثّل صفة تاريخية في تواريخ الأسر الحاكمة أو المخوّلة أن تحكم في العالم العربي.

وطوال التاريخ العربي، كان هناك أشخاص يتمثّل هدفهم الأساسي في «الأنا» الذاتيّة بأضيق أبعادها، حتى دون أخذ مصالح أفراد العائلة الآخرين بعين الاعتبار، ناهيك عن مصلحة المجتمع والوطن. وتعكس الرواية من وجهة نظر سياسية الأسباب الحقيقية الكامنة وراء المصائب السياسية التي حلّت بالعرب خلال تاريخهم الطويل: التنافس الشخصي والحسد والغيرة والمصالح الأنانية الضيّقة، والتي كانت مسؤولة غالباً عن كوارث سياسية كبرى حلّت بالعالم العربي في تاريخه البعيد والقريب.

واللافت للنظر في هذه الرواية المبكرة هوأن النساء يشكلن عناصر هامّة في مجتمعهنّ ويفهمن اللعبة السياسيّة جيّداً، ويتخذن مواقف حازمة ويعبّرن عن مشاعرهن بصراحة وحزم. ومن خلال تبادل رسائل الحبّ بين شكيب وفارعة نكتشف أن فارعة تقدّر مواقف شكيب السياسيّة، وهي ليست خجلة أو متحفظة في التعبير عن مشاعر الحب والإخلاص له. وحين تستلم فارعة، على سبيل المثال، رسالة من ابن عمها وحبيبها شكيب، ترسل جواباً فورياً لرسالته معبرة عن مشاعر حبّها له وشوقها إليه. حتى أنها كتبت له قصيدة تشكو من مشاعر الحبّ الملتهبة في قلبها وذهنها. ومن ناحية أخرى، فإن عائلة فارعة لم ترغمها على الزواج من تامر مع أنه ابن عمها ويتمتّع بمزايا سياسيّة وماديّة كبيرة، وفي كلّ مرة تقدم تامر لخطوبة فارعة كان جواب والديها أن لها حياتها وعليها هي أن تقرّر[٨]. كما كتبت سميرة رسائل إلى صادق وعبرت له عن محبتها وإعجابها. وتنتهي الرواية بانتصار البطل الشريف والأمين شكيب وبهزيمة ابن عمه المتآمر، تامر.

وما يميّز هذه الرواية بشكل خاص هو أن الجانب الاجتماعيّ مرتبط بشكل وثيق بالسياسيّ. ونلاحظ أن شكيب الأخلاقيّ والسياسيّ المستقيم هو أيضاً عاشق مخلص وأمين. وتتناسب جدّيته في مواقفه الاجتماعيّة والعاطفيّة مع جدّيته في حياته السياسيّة. كما كان الذين قدّموا له الدعم كسياسيّ مستعدّين لدعم زواجه من ابنة عمه فارعة، غير أن ابن عمه تامر استمر في التآمر عليه ومحاولة منع زواجه من فارعة. وقد لجأ تامر إلى اختطاف فارعة أكثر من مرة كي يمنع زواج شكيب منها؛ ومع ذلك، حين أُلقي القبض على تامر من قبل رجال شكيب، كان هذا الأخير رحيماً، بينما وقف الأمير حمدان الدوجي، والد تامر، مع شكيب لأنه رأى الحق معه. وكما هي الحال في مثل هذه الرواية، التي تحمل رسالة أخلاقيّة، فإنها تنتهي بمعاقبة الشرّير ومكافأة

المستقيم وتحقيق نصر سياسيّ واجتماعيّ وشخصيّ.

وحسن العواقب كما يُظهر العنوان، رواية أخلاقيّة تتناول نسيج العلاقات السياسيّة والاجتماعيّة وتعلّم درساً غير مباشر عن أهميّة النوايا الطيّبة والتصرّف الحسن. وللشخصيات مصداقية وهي منسجمة مع ذاتها وأعمالها، وهي شخصيات ثابتة تشرح مطوّلاً مشاعرها التي غالباً ما تنعكس في حركة الطبيعة ومظهرها. وأحياناً كانت مصائرهم المستقبليّة تتكشف عبر أحلامهم التي يتناولونها بجدّية كاملة، والتي تقوم أحياناً بدور تحذيري حول ما سيأتي أو حول ما حلّ فعلاً بأحبائهم في مناطق بعيدة. ومع أن الرواية تحمل رسالة أخلاقيّة واضحة إلا أن هذه الرسالة لم تكن مفروضة على الحدث ولم تُقدَّم بشكل مفاجىء أو غير طبيعي، وإنما تطورت الأحداث بشكل بطيء وطبيعيّ كما كان الجوّ الروائي مناسباً للحدث ولتصرّفات الشخصيات. وتألفت البيئة من المدينة والريف ولكن دون فروق تذكر بين الاثنين، فقد كانت ذهنية الناس وعاداتهم وتقاليدهم ومواقفهم متقاربة جداً في المكانين، وتختلف فقط بين الخيّر والشرّير بغضّ النظر عن أمكنتهم. ولم تفسد السلطة أو الغنى أو العيش الرغيد الأخيار أمثال شكيب، بينما لم يتمتع الشريرون أمثال تامر بالنقاء نتيجة عيشهم في الريف. والفكرة هي أن الأخيار هم الذين يصعب إغواؤهم بالمال والسلطة، بينما يصعب إصلاح أصحاب النوايا السيئة.

لا شك أن الكاتبة كتبت رواية أخلاقيّة لتثقيف الأجيال الشابّة وتنويرها، لكن الرسالة ليست مباشرة ولا تعليميّة، بل تنبثق بشكل طبيعيّ من تعاقب الأحداث الممتعة والمقنعة. وتظهر النساء بشكل متميّز في هذه الرواية ويتخذن المواقف السياسيّة الصحيحة، ويبرهنّ على أنهن مقاتلات عنيدات من أجل ما يقنعن به ويشعرن أنه لصالحهن. ورغم كل إغراءات المركز والحياة الرغيدة ورغم موافقة الأهل، بل تشجيعهم، ترفض فارعة الزواج من تامر وتبقى مخلصة لحبها لشكيب، مع أنها مرّت بفترات طويلة صعبة وعانت من صعوبات بالغة وفقدت الأمل برؤية شكيب مرة أخرى. والمهم هو أن النساء لا يظهرن في الرواية كشخصيات هامشيّة بل يلعبن دوراً فاعلاً في مركز الحدث وعلى المستويات العائليّة والاجتماعيّة والسياسيّة.

إذا أردنا اعتبار عنصر القصّ أهم عنصر في المحاولات الروائية المبكرة في الأدب العربيّ، فلا شك أن هذا العنصر موجود هنا. ويجب تقييم هذه الرواية في إطار ما كان متوافراً في الأدب العربي في ذلك الوقت، وليس بالمقارنة مع روايات جين أوستن وجورج إليوت، بل يجب تقييمها بالمقارنة مع روايات إبراهيم اليازجي وسليم البستاني، والتي كانت مزيجاً من

المقامة والقصّة ومن الأدب والطبّ والجغرافيا. وليس من المنصف أيضاً مقارنة هذه الرواية مع الروايات الغربية التي لها تاريخ مختلف وثقافة مختلفة وجوّ مختلف وجمهور مختلف أيضاً. وإذا قرأنا هذه الرواية في الإطار الأدبيّ لزمانها نكتشف فوراً ما اكتشفه نقّاد فواز وقراؤها المعاصرون لها، وهو أنها موهبة نادرة ورائدة في كتابة هذا اللون الأدبيّ بالذات.

يُظهر إنتاج زينب فواز الأدبي أنها كانت مدركة للفروق بين الأصناف الأدبيّة وأنها كتبت كل عمل من أعمالها وفي ذهنها خصائص أدبيّة معيّنة وجمهور معيّن أيضاً. وقد نشرت مع هذه الرواية مسرحية لها بعنوان **الهوى والوفا**[٩] والتي تتألف من أربعة فصول. ويُظهر وصف الشخصيّات والمسرح وتطوّر الأحداث أن الكاتبة تملّكت مهارة الكتابة للمسرح. واللافت للنظر هو أن فواز قد استهدفت في هذه المسرحية جمهوراً نسائياً، كما أن موضوع روايتها يُظهر أن القارئات النساء كنّ في ذهنها وهي تكتب الرواية، وفي هذا برهان ليس فقط على موهبتها ورسالتها بل إنه مؤشّر أيضاً على وجود النساء المهتمات بالقضايا المثارة.

كتبت فواز الشعر والرواية والمسرح، كما كتبت رسائل هامّة عالجت من خلالها معظم القضايا السياسيّة والاجتماعيّة التي كانت تشغل بال النساء والرجال في ذلك الوقت. وتظهر الرسائل ثقافتها الأدبيّة والاجتماعيّة العميقة والتزامها بإصلاح الجنس البشريّ وليس النساء فقط، وقد قامت بمحاولات عدّة من خلال القلم في ذلك الاتجاه. والمؤسف فقط هو أن أعمالها والتي يجب أن تصنّف بين الأعمال الرائدة في الأدب العربي لا تزال صعبة المنال[*]، ولا تزال بضع نسخ منها متوافرة في المكتبات الوطنية الكبرى في سوريا ولبنان ومصر.

ويجب اعتبار عملها **الدرّ المنثور في طبقات ربات الخدور**[١٠] علامة فارقة أساسية في تاريخ الأدب النسائي بشكل عام، وتاريخ الأدب النسائي العربي بشكل خاص، حيث وثّقت في هذه الأنثولوجيا الهامة لأربعمئة وست وخمسين امرأة من الشرق والغرب من التاريخ القديم والحديث. وهي تقدم سيرة ذاتية للمرأة ومن ثمّ تقدم أعمالها ومساهمتها في الحركة الأدبيّة أو السياسيّة أو الاجتماعيّة. ويبدو من بيتي الشعر اللذين يظهران على غلاف الكتاب أن فواز قد أقدمت على هذا العمل الضخم من أجل خدمة النساء وقضيتهنّ. وقد صمّمت على كتابة تاريخ النساء وتنظيم سجلات لمساهماتهن في مختلف المجالات. وتقول: «ظهر كتابي كجنة في قصورهن ليقدم أفضل النساء المفكرات من الشرق والغرب. وقد قمت بذلك كخدمة لبنات جنسي وأعتقد أن هذه هي أفضل هديّة للسيدات الفاضلات»[١١]. ومن المؤسف أن هذا الكتاب

الذي هو نتاج باحثة ملتزمة وذات رؤية تحرّرية غير موجود إلا بنسخ نادرة في مكتبتين أو ثلاث في العالم العربي. ويجب أن يكون هذا الكتاب في متناول طلاب الأدب العربي والتاريخ العربي والأدب المقارن وطلاب الدراسات الإسلامية، لأنه يؤرّخ أيضاً لرائدات مسلمات أعطين مثالاً في الشكيمة والاستقلال للأجيال القادمة.

وتعتبر زينب فواز في كل أعمالها كاتبة سورية. فقد ظهر على غلاف كتابها **الدر المنثور**، على سبيل المثال: بقلم الكاتبة ذات الموهبة الفريدة زينب فواز بنت علي بن حسين بن عبيد الله ابن إبراهيم بن محمد بن يوسف فواز العاملي التي ولدت في سورية وعاشت وسكنت في مصر. وزينب فواز من جبل عامل في جنوب لبنان كما نعرفه اليوم. ولكن وفي عصر فواز لم يكن هناك لبنان وسورية كبلدين منفصلين، بل كانت كلها سورية. وعلينا أن نتذكّر هذه الفروق بين عصر الكاتبات وعصرنا ونحن ندرس روائيات أخريات أيضاً. فقد كانت الحدود الجغرافية بين البلدان العربية وهوية كل بلد مختلفة خلال القرن الماضي وأوائل هذا القرن عما هي عليه اليوم. كما كانت حركة الكتّاب العرب خاصة بين دمشق والقاهرة وبيروت نشطة أكثر بكثير مما هي عليه اليوم. وكقاعدة عامة كانت القاهرة قبلة الكتّاب والصحفيين الذين عاشوا في مصر لفترات مختلفة من حياتهم، وأحياناً أصدروا مجلاتهم هناك وساهموا في الحياة الأدبية النشطة.

ويصعب أحياناً تحديد جنسيّة الكاتب أو الكاتبة بدقة. فعلى سبيل المثال، ولدت الكاتبة وداد سكاكيني لوالدين لبنانيين وتزوجت من رجل سوري، الدكتور زكي المحاسني، وعاشت شطراً هاماً من حياتها في مصر ونشرت العديد من أعمالها هناك، ثم قضت بقية عمرها في سورية حيث توفيت ودفنت.

ومن يستطيع أن يقرّر ما إذا كانت ميّ زيادة فلسطينية أو لبنانية أو مصرية؟ وفي تقديري ليس من الهام أبداً تصنيف الكاتبات على أنهنّ لبنانيات أو فلسطينيات أو سوريات أو مصريات، لأنهن اعتبرن أنفسهن كاتبات عربيّات في عالم عربيّ، حين لم تكن هذه الحدود الإقليمية موجودة. فقد كانت سورية، مثلاً، تشمل سورية وفلسطين ولبنان والأردن، وكانت تحت الاحتلال العثماني في أكثر مراحله شراسة وقسوة. ولهذا هاجر الكتّاب السوريون بأعداد كبيرة إلى مصر حيث كانت قبضة الاحتلال العثماني أقلّ حدة، وحيث يمكن للكتّاب أن يكتبوا في جوّ أفضل. وفي دراسة لأعمال أولئك الكاتبات أعمد إلى إعادة خلق المناخ نفسه الذي عشنه وعبرن عنه في أعمالهن، وهو مناخ عربي حين كانت العروبة هويّة أكثر أهميّة من أيّة هويّة قطرية. وكان هذا سبباً أساسياً

لاختياري موضوع الروائيات العربيات، لأن أية دراسة أخرى تتخذ إطاراً قطرياً ضيقاً لن تُعبّر عن روح الأعمال والمناخ الطبيعي الذي كتبت ونشرت هذه الأعمال فيه. وحين تصبح الإقليمية أكثر أهمية في أعمال كُتبت في أواخر القرن العشرين، فإن هذه الدراسة سوف تتبع روح النص وتكون أمينة دائماً على النصّ دون فرض أيّ شيء عليه من الخارج بسبب آراء أو مواقف مسبقة.

وقد قامت فوزية فواز ـ قريبة زينب فواز ـ مؤخراً بإلقاء ضوء على جانب هام من فكر زينب فواز وعملها، وهو أنها كانت أول من طالب بتحرير المرأة في العالم العربي قبل دعوة قاسم أمين، الذي يُذكر دائماً على أنه أول من طالب بتحرير النساء العربيات. في مقدمتها لطبعة ١٩٨٤ من رواية **حسن العواقب** التي نشرها المجلس الثقافي للبنان الجنوبي، كتبت فوزية فواز:

> طالبت زينب فواز بإصدار تشريعات لتنظيم حياة النساء وضمان حقوقهن في التعليم والعمل. وبهذا كانت أول امرأة تتحمّل تلك المسؤولية لقضيّتها وتناقشها في المحاكم الدوليّة. كانت الرائدة الأولى التي تحمل هذه الرسالة في المشرق معتبرة أنه لا يمكن إنجاز الحضارة والتطوّر والإصلاح دون المعرفة والعمل، مشيرة إلى أن الدور الذي تلعبه النساء يكتسب أهمية بالغة في خلق مجتمع مدنيّ ومتحضّر. أما قاسم أمين (١٨٦٣ ـ ١٩٠٨) فقد أتت دعوته بعد دعوة فواز لتحرير النساء. من المؤكد أن رسالتها حول الموضوع التي نشرت في الجرائد المصرية بدأت تظهر قبل عام ١٨٩٢ (نشرت معظم مقالاتها بين عامي ١٨٩١ ـ ١٩٠٠) بينما لم يظهر كتاب أمين عن تحرير المرأة حتى عام ١٨٩٨[١٢].

*

وهناك روائيّة سورية أخرى كتبت العديد من الروايات قبل أن تظهر رواية **زينب** لمحمد حسين هيكل[١٣]، والتي لا يزال النقاد يعتبرونها الرواية الأولى في الأدب العربيّ. وهذه الروائية هي عفيفة كرم، التي شغلت منصب نائب رئيس تحرير جريدة **الهدى** في نيويورك، ولها بضع روايات منشورة وبضع روايات غير منشورة. ومثل زينب فواز، أظهرت عفيفة كرم فهماً واضحاً للرواية كصنف أدبيّ، وقاربتها مدركة تماماً للإمكانات والحدود. ففي مقدمة روايتها الأولى **بديعة وفؤاد**[١٤]، تقدم عفيفة كرم نقاشاً ممتعاً للرواية كصنف أدبي، كما تناقش أهمّ خصائصها الأدبيّة وأهدافها. وقد شرحت بأن غيابها عن أعمدة جريدة **الهدى** كان بسبب قرارها في تكريس نفسها

لكتابة الرواية، لأنها تعتقد أن المواضيع التي تناقش في الرواية هي مثل سلسلة من الأفكار تسبّب وقعاً أكبر وتترك أثراً أكثر ديمومة على القارىء من المقالات القصيرة المتقطعة والأعمدة التي تظهر على صفحات الجرائد. والسبب الثاني هو أنها استهدفت جمهوراً نسائياً، والذي في رأيها يتحلى بصبر أكبر لقراءة الروايات من صبرهنّ لقراءة أصناف أدبية أخرى. وهذا في رأيها يجعل المؤلّفة أقدر في التأثير على أفكارهن وقلوبهن بالإضافة إلى إمتاعهنّ طبعاً.

وقد آمنت كرم كما آمنت فواز من قبلها بأن الرواية يجب أن تفيد وتمتع. وقد أوضحت بأنها لا تكتب تحت تأثير أحد، كما أنها لا تكتب من أجل كسب المال أو تحقيق مكانة، بل أكدت أنها تكتب رواية إنسانيّة ولمصلحة الإنسانيّة بشكل عامّ، مع أن الرواية مهداة للأمهات والزوجات والبنات اللواتي بنين الماضي والحاضر وسوف يبنين مستقبل الإنسانيّة. وتقول في مقدمتها إن هدفها هو المساعدة في إصلاح وضع النساء السوريات في الخارج وفي الوطن. واللافت للنظر هو أن كرم تتوسّل إلى قرائها كي ينسوا أن المؤلفة هي امرأة سوريّة وألا يحكموا على روايتها بناء على ذلك. وتطلب منهم أن ينسوا ذلك تماماً ولو كان فقط لفترة قراءة الرواية وألا ينتقدوها لأنها كتبت عن الحب والزواج أو لأنها كانت شجاعة في انتقاد الممارسات التي عفا عليها الزمن والتي تؤثّر على أخواتها. وهكذا تُظهر المقدمة بوضوح أن المؤلفة مدركة بعمق للمعوّقات التي خلقها لها جنسها ولحقيقة أن الرواية التي تكتبها امرأة تقرأ وتفسّر بشكل مختلف عن الرواية التي يكتبها الرجل. وتطلب قراءة موضوعية لعملها وحكماً محايداً.

وتلبي **بديعة وفؤاد** معظم المتطلّبات الفنّية للرواية الحديثة في مراحلها المبكرة. وقد اعتُبرت روايتا وليم ريتشاردسون **باميلا وكلاريسا** أول روايتين في الأدب الإنكليزي مع أنهما كُتبتا بأسلوب الرسائل ولا تلبّيان كل العناصر الفنّية للرواية. ويمكن قول شيء مشابه عن أول روايتين رائدتين في العربية وهما رواية **حسن العواقب** لزينب فواز **وبديعة وفؤاد** لعفيفة كرم. ولهاتين الروايتين هدف أخلاقيّ واضح تماماً كما هي الحال مع **باميلا وكلاريسا**، لكن الفرق الأساسيّ هو أنه بينما حرصت **باميلا وكلاريسا** على إعطاء أمثلة من نساء يتمتعن بالتصرّف الأخلاقيّ الصحيح، فإن روايتي فواز وكرم تهدفان إلى إصلاح الرجال والنساء على حدّ سواء. ومع أن النساء قُدّمن هنا على أنهن ضحايا التآمر الرجاليّ إلا أنهن لم يكنّ بريئات تماماً في **بديعة وفؤاد**. والحق أنه من الصعب إيضاح خطوط الجنس في هذه الرواية بمفهوم التكافؤ والمساواة، لأنها تركز على الطبقة والثقافة. مع أنه يجب القول إن بديعة، الشخصيّة الرئيسية في الرواية، ليست إنسانة ماديّة وتلتزم

بمثلها وقيمها دون أن تأبه للمكاسب والمزايا الدنيوية.

تجري أحداث الرواية بين لبنان والولايات المتحدة. وتبدأ الرواية خلال الصيف في إحدى القرى اللبنانية، حيث تقدّم الكاتبة وصفاً دقيقاً لتفاصيل حياة النساء ومواقعهنّ في مثل هذه المجتمعات. وبين الأحداث والأعمال توجّه الكاتبة انتقادات لكل ما هو سلبيّ في المجتمع اللبناني. وأحد الاهتمامات الرئيسة في الرواية هو الهويّة الوطنّية التي يجب ألا تعزل عن كل شيء جديد وإيجابيّ، كما أنها يجب ألا تذوب في الأشياء التي تستحضر من الغرب والولايات المتحدة. وتحقّق الرواية توازناً دقيقاً بين الأشياء الإيجابية في الثقافة العربية والأشياء الإيجابية التي يمكن للعرب أن يتعلموها من الثقافات الأخرى، دون أن يصبحوا منغلقين أو أن يفقدوا هويّتهم.

جرت مناقشة هذا الموضوع من خلال شخصيتين هما بديعة ولوسيا. بديعة امرأة بسيطة وأمينة لا تغريها المظاهر الغربيّة، بل تقدّر مزايا مجتمعها دون أن تدافع عن أخطائه. وهي تعمل خادمة ويقع ابن سيّدها فؤاد في غرامها، وتحاول وضع حد لعلاقتها مع فؤاد منذ البداية لكنه يرفض ذلك. ويعلنان خطوبتهما بينما تبدأ والدة فؤاد وابن عمه نسيب بالتآمر ضد هذه الخطوبة. وتهاجر بديعة من لبنان مع لوسيا إلى الولايات المتحدة بحثاً عن العمل والثروة. ويتجلّى الفرق بين بديعة ولوسيا في أن بديعة ترى الولايات المتحدة بشكل واقعيّ وعمليّ، بينما تضخم لوسيا من انبهارها بكل شيء وتنتهي فتاة تائهة في شوارع نيويورك غير قادرة على التمييز بين الحضاريّ والمدمّر.

تحاول الكاتبة في هذه الرواية، ومن خلال الشخصيات والأحداث، معالجة موضوع هامّ ما زلنا نعالجه بعد قرن من نشر روايتها؛ وهو العلاقة بين الهويّة الثقافيّة والحداثة، ومحاولة خلق علاقة بين الاثنتين دون تجاهل إحداهما أو الغرق في الأخرى. وفي معالجتها للعلاقة بين الغرب والشرق ومكانة النساء في كل منهما، أظهرت الروائيّة معرفة عميقة بثقافتها كامرأة عربيّة وانفتاحاً ذهنياً حيال الغرب وحيال ما يجب تعلّمه منه، دون أن يصبح المرء إما محافظاً منغلقاً أو تابعاً للعادات ونظم التفكير المستوردة.

هذه هي الرواية العربية الأولى التي تعالج مثل هذا الموضوع. وقد نشرت قبل ثلاثين عاماً ونـيّـف من رواية توفيق الحكيم عصفور من الشرق، والتي ادّعى جورج طرابيشي أنها الرواية

العربية الأولى التي تؤسس لما أسماه «أنثربولوجيا حضارية»، وقصد بذلك الرواية التي يتمحور موضوعها حول العلاقات بين الشرق والغرب. ويضيف طرابيشي بأن هذا اللون من الروايات الذي افتتحته رواية توفيق الحكيم **عصفور من الشرق** أعطى في أوقات لاحقة أفضل الثمرات في شجرة الرواية العربية، حيث لا يوجد أحد اليوم لا يعرف رواية الطيب الصالح **موسم الهجرة إلى الشمال**[١٥]، والتصحيح الهام لعبارة طرابيشي هو أن هذا اللون من الرواية قد بدأته عفيفة كرم، في روايتها **بديعة وفؤاد**، قبل صدور رواية توفيق الحكيم **عصفور من الشرق** باثنين وثلاثين عاماً.

كما تلعب الفروق الطبقيّة دوراً في توجيه أحداث الرواية، فسبب تآمر والدة فؤاد وابن عمه ضد بديعة هو أنها من طبقة كادحة، ولذلك تعتبر غير جديرة بفؤاد، ولكن ومع نهاية الرواية تقتنع مريم أن بديعة تستحقّ ابنها رغم الفروق الطبقية وتقيم لها حفلة عرس ضخمة؛ ومن ناحية أخرى فإن لوسيا التي تقع في أحضان الغرب تجد نفسها في مأزق، لأنها احتفظت بمفهوم مشوّه وسطحيّ للحرية ولحقوق النساء، أما بديعة فهي تمتلك مفهوماً أعمق للحريّة، والحريّة بالنسبة لها هي أن تسافر وتعمل وأن تكون مستقلة فعلاً، وهذه هي الحريّة الوحيدة التي تنتج عنها نتائج مثمرة ومُرضية.

وتصبح السفينة التي تنقل نساء لبنانيات إلى الولايات المتحدة نوعاً من الصالون الأدبيّ، تروي فيها النساء تجاربهن ويتحدّثن عن المشاكل التي يواجهنها في البيت والمجتمع، ويعبّرن عن تعاطف وتفهّم عميقين حيال بعضهن بعضاً ويجدن الراحة والطمأنينة في اجتماعهن. وفي مناقشاتهن لبعض المفاهيم مثل مفهوم الشرق، والذي يرتبط غالباً في العالم العربي بالتصرّفات الجنسيّة للمرأة، يحاولن تغيير هذا المفهوم في نقاشهن ليشمل تصرفات ومواقف اجتماعيّة مختلفة، وهؤلاء النساء يجدن تصنيفهن ككتلة واحدة دون التمييز بين امرأة وأخرى أمراً محبطاً إلى أبعد الحدود، بينما يحاسب كل رجل على ما يفعله هو فقط، ويمتدح أو يلام بحسب أعماله هو، وليس وفق تصنيف جماعيّ كما هي الحال مع النساء. وتحاول امرأة أن تفعل ما فعلته الكثير من النساء في أصقاع مختلفة وهي أن تلقي بنفسها في البحر كي تضع حداً لعذاباتها.

في الأدب العربي، كما هي الحال في الأدب الغربي، تجد النساء في الانتحار ملاذاً أخيراً للخلاص من مشاكلهنّ، وحين يفشلن في إفهام الزوج أو المجتمع يشعرن بأن الطريقة الوحيدة المتاحة لهن هي أن يضعن حداً لحياتهن. وتستحق ظاهرة الانتحار في الروايات النسائيّة دراسة اجتماعية أدبيّة لإلقاء الضوء على حقيقة أن النساء يخترن أسوأ بديل ممكن لأنفسهنّ، ولا تزال

النساء يقدمن على الانتحار منذ مئات السنين، ولا تزال المشاكل التي تدفعهن إلى ذلك دون حلّ. وعلى الدراسات النسويّة التأكيد بأن هذا الخلاص الفردي (إذا كان يمكن للموت أن يُسمى خياراً) يدع النساء في الموقع نفسه الذي كنَّ فيه لأجيال، وبدلاً من الهرب من مجتمعاتهن إلى عاصمة أخرى أو قارة أخرى أو نوع آخر من الوجود، على النساء أن يحاولن خلق الجوّ الذي يحتجنه كي يتمكنّ من لعب الدور الذي يردن أن يلعبنه وليعشن الحياة التي يرغبن في عيشها.

والأمر المُرضي في هذه الرواية هو أنها لا ترسم الشخصيات أو الثقافات أو البلدان والأمم بالأبيض والأسود، لكنها، على العكس من ذلك، تقدّم نظرة متوازنة لكل هذه المسائل، لأنه لا يجوز التحيّز أو إعطاء رأي مسبق حول أي مسألة، بل تتم معالجة كل قضية بروّية وبروح موضوعيّة. فمن ناحية يدعي نسيب أنه يحب بديعة، لكنه يتآمر عليها ويسبب عذابات كبيرة لها ولابن عمه فؤاد وزوجة عمه مريم، ولكن من ناحية أخرى، يبدو فؤاد رجلاً منفتح الذهن فيما يتعلق بالنساء، ومستعداً لتغيير رأيه في ضوء وقائع جديدة. كما أن مريم، على سبيل المثال، لم تتمكن في البداية من قبول فكرة أن الخادمة سوف تصبح كنتها، لكنّ زوجها يعدّل من رأيها ولا يقيم للفروق الطبقيّة أو الماديّة وزناً.

كما أن لوسيا تفهم بأن حرية النساء تعني الحرية الجنسيّة فحسب، بينما تعبر كل من بديعة وجميلة عن نظرة متّزنة ومفهوم إيجابي للحريّة، على أنها مسؤولية، وتلقي على المرء واجباً أكبر نحو الذات والآخرين، وبينما تعتقد لوسيا أن كل شيء في الغرب جميل، تبقى بديعة وجميلة قادرتين على التمييز بين الخير والشر في الغرب وفي العالم العربي أيضاً.

كذلك تتمتع الرواية بتوازن مشابه فيما يتعلق بواجبات النساء، في وقت كانت واجبات النساء تجاه أولادهن وأزواجهن تتمتّع بروح من القدسيّة، بينما يُعتبر أيّ ذكر للنفس ضرباً من الأنانية، فإن الرواية حاججت بأن واجب النساء الأول هو تجاه أنفسهنّ، وعلى كل امرأة أن تحافظ على نفسها وتعتني بها وألا تعذبها، أما واجبها الثاني فهو حيال والديها، وواجبها الثالث هو تجاه أخواتها كي تكون مثالاً يُحتذى لهنّ. وثمة عنصران هامّان هنا: النفس والجنس النسائيّ. لا أحد يجادل في واجب النساء تجاه أهلهن وأسرهن، ولهذا فإن النقاش في الرواية يحاول تأسيس مفاهيم اجتماعيّة تحرّرية جديدة مقوّضاً بذلك بعض المفاهيم التي انتقلت من جيل إلى جيل والتي كانت في بعض الأحيان ضد مصلحة النساء، وأحد هذه المفاهيم البالية هو الفكرة المتوارثة بأن النساء خائنات محتملات دائماً لعشاقهن وأزواجهن، حيث تطفو قصة ديزدمونا إلى

السطح في أعمال غربيّة وعربيّة. والحق أنه نادراً ما يتمّ التمييز بين امرأة وأخرى في موضوع الخيانة هذا، لأنه يعتبر صفة متأصّلة في النساء وعلى الرجال أن يعالجوها، وتقدّم الرواية مفاهيم حديثة ومختلفة عن النساء والثقافات والبلدان.

إن أحد هذه المفاهيم الهامّة هو أن المساواة شرط أساسيّ مسبق للحب، إذ لا يمكن لأي حبّ حقيقيّ أن يعيش دون مساواة صادقة. وهذا المفهوم يهزّ أركان العلاقة التقليديّة بين الذكور والإناث والقائمة على الخدمة وعدم التكافؤ، كما أن بديعة بعد عودتها إلى لبنان تقدّم تصحيحاً آخر هاماً لمنحى التفكير العام المقبول الذي يحتفظ به الناس عن الولايات المتحدة، إذ بعد عودتها تحطّم الأسطورة من خلال تأكيدها أنه ليس من شيء يدفع النساء في الولايات المتحدة كي يكنّ أخلاقيات أو رخيصات، وتتصدّى للفكرة العامة القائلة بالانفلات الجنسي للنساء في الغرب. وتؤكد بديعة أن الناس الأخلاقيين موجودون في كل مكان في الشرق والغرب، ولهذا فإن هذه الرواية تقدّم فهماً ليس فقط بين الجنسين والطبقات وإنما بين الشرق والغرب أيضاً، هذا الفهم الذي لا تزال الثقافات الشرقيّة والغربيّة بعد قرن من صدور الرواية تحاول تحقيقه، ويبقى سرّ سعادة فؤاد في نهاية الرواية هو أنه لم يعد يؤمن بالتعميمات والشائعات المتداولة حول النساء، فهو يعيد تمحيص كل المقولات المتوارثة حول النساء وتقوم بديعة بفعل الشيء ذاته فيما يتعلق بالفكرة عن الغرب، وهكذا تنهار كل حدود الجنس والطبقة والثقافة ويصبح النساء والرجال أشخاصاً يقيمّون وفق مؤهّلاتهم بغضّ النظر عن الجنس أو الطبقة أو الجنسيّة.

أحداث الرواية منطقيّة ومقنعة، أما الموضوع فيحتضن التكافؤ بين الجنسين والمشاغل الوطنية والطبقية، ويبدو الموقف من النساء جزءاً لا يتجزأ من الموقف العام من مسائل أكبر وأصغر. فالذين يعاملون نساءهم بشكل سيء، أو يصعب عليهم منحهن ثقتهم، هم أنفسهم الذين يصعب عليهم أن يفخروا بوطنهم، وتبدو الجوانب السياسيّة والاجتماعيّة والشخصية مرتبطة بطريقة لا يمكن عزل أي منها عن الآخر. وتؤكد الكاتبة في هذه الرواية أن الشخصيّ هو سياسيّ حتماً، وهو المنطق الذي لا يزال الكثيرون وبعد قرن من كتابة الرواية يصعب عليهم قبوله، مع أن الزمن والحدث قد أثبتا صحته. وتبقى الشخصيّات النسائية مثل غيرها من الشخصيّات ليست تجسيداً للخير المطلق ولا للشرّ المطلق، بل هن بشر ولهن مثل غيرهن نقاط قوة ونقاط ضعف. وتبدي الكثيرات منهن نقداً ثاقباً لما يدور حولهنّ، ويبرهن عن انخراطهن العميق في عدد كبير من القضايا.

ويمتدّ الجوّ الروائي ليشمل لبنان والولايات المتحدة، مستخدماً المحيط بينهما كفضاء نسائيّ خالص، تتبادل فيه النساء القصص والتجارب، وكأن البحر قد منحهن الحرية التي طالما كنّ يتقن إليها لإطلاق العنان لذكرياتهنّ وعذاباتهنّ. وتوحي الكاتبة بمهارة وشفافية عاليتين بأن لا فرق حقيقياً يكاد يذكر بين الولايات المتحدة ولبنان، لأن ما يجعل الحياة ممتعة أو حضاريّة أو معقّدة هو الناس وطبيعتهم ومواقفهم.

ومع أن حياة النساء بدت أصعب في الحالتين، إلا أن النساء لجأن إلى بعضهن بعضاً للحصول على الدعم والتعاطف. كما بدا الواقع الاجتماعي في لبنان والولايات المتحدة للمهاجرين السوريين صعباً مستعصياً على التحدّي والتغيير. وتوحي معالجة موضوع الهجرة بأهميّة الهويّة الوطنيّة التي تمتلك الجرأة على انتقاد السلبيّ، والبناء على الإيجابي مع الاستفادة من تجارب الشعوب الأخرى ومعارفها دون الشعور بالنقص أو الفوقيّة.

وتتميز لغة الرواية بانسياب ممتع، مع أن الإغراق في التفاصيل أحياناً يعيق هذا الانسياب ويؤثّر على متعة القارىء. ولكن بما أنها رواية رائدة في الأدب العربي فلا شك أنه يجب تقييمها كرواية تاريخيّة اجتماعيّة جيّدة، ما زالت مواضيعها الأساسية تشغل بال الروائيين والروائيات العرب اليوم، وهي رواية طموحة ومتطورة فنياً على رواية **حسن العواقب**. إن **بديعة وفؤاد** رواية اجتماعيّة سياسيّة تحرّرية تعطي أولوية للموضوع على البناء والأسلوب الفنيين، الأمر الذي كان طبيعياً في تلك المرحلة المبكرة من الكتابة التي أعلنت أن هدفها هو أن تثقّف وتمتع.

والجدير بالذكر أن عفيفة كرم كانت تشغل قبل كتابة هذه الرواية منصب أمينة تحرير جريدة **الهدى** في نيويورك. وفي عام ١٩١١ أصدرت ملحقاً أسبوعياً تحت عنوان: **المرأة السورية في نيويورك**، وبعد فترة أصدرت مجلة شهرية أسمتها **العام الجديد**. وبعد **بديعة وفؤاد** كتبت عفيفة كرم سبع روايات أخرى[١٦] قبل أن تبلغ الثلاثين، أي قبل عام ١٩١٤ (لأنها ولدت عام ١٨٨٣) وهو عام ظهور رواية **زينب** لمحمد حسين هيكل في مصر. والسبب في أنني أعيد ذكر **زينب** أكثر من مرة هو أن النقّاد ما زالوا يصرّون على أنها أول رواية في الأدب العربي. إن أول رواية في الأدب العربي كتبتها زينب فواز، وحين نُشرت رواية **زينب** لـ حسين هيكل عام ١٩١٤، كانت ثلاث نساء سوريات (لبنانيات) وهنّ: زينب فواز وعفيفة كرم وفريدة عطايا قد نشرن إحدى عشرة رواية!

ورواية فريدة عطايا بين عرشين منجم معلومات تاريخيّة وتفاصيل عن الإمبراطورية العثمانية وموقع البلدان العربية فيها، وعرض الأسباب السياسيّة والاجتماعيّة التي أدّت إلى الكارثة التي حلّت بالأرمن في تركيا آنذاك. وتصف المؤلفة الرواية على الصفحة الأولى بأنها «رواية تاريخية أدبية تكشف أسرار الانقلاب العثماني، وسقوط عبد الحميد وتنصيب السلطان الحالي مع الوضع الروحي لذلك الزمان وأشياء أخرى أيضاً»[١٧].

وتصف عطايا في مقدمتها المعارك الدامية والمواجهات في مناطق مختلفة من الإمبراطورية العثمانية قبل تنصيب السلطان عبد المجيد، وتقول الكاتبة: «رأيت من المناسب أن أكتب رواية تاريخية تجسد الحقائق في وقائعها وامكنتها، وتكون متعة للقارىء»[١٨].

لكن الرواية ليست رواية تاريخيّة أو واقعيّة فقط، رغم أنها تحتوي كماً هائلاً من المعلومات التاريخيّة، لأن الكاتبة تملك خيالاً خصباً يوضّح تفاصيل حياة النساء اليهوديّات، وعلاقات الحبّ والمغامرات، وكشفاً شيقاً جداً للأسباب الاقتصاديّة الاجتماعيّة التي كانت أساسيّة في المأساة التي حلّت بالأرمن في تركيا. وظهر هذا من خلال قصة حياة عائلة أرمنية، وارتباط وضع أفرادها بما كان يحلّ في الإمبراطورية العثمانية ككل في ذلك الوقت، ويتحرك السرد الروائي إلى الوراء والأمام وعلى مستويات مختلفة، وبسلاسة هائلة، لمعالجة المواضيع المتعدّدة التي تمّ تثبيتها منذ بداية الرواية. ولا يشعر القارىء بأية فجوة أو مسافة بين موضوع وآخر، بل إن الانتقال يزيد من حالة التشويق ويضيف إلى حيويّة النصّ.

وتتحرّك القصّة فعلاً بحركات رشيقة بين أولغا الفتاة الأرمنية البريئة والجذابة، والتي تتعرض حياتها وعلاقتها العاطفيّة وهناؤها العائلي إلى الأزمات، نتيجة تأثير قوى الشرّ عليهم كعائلة وعلى الجالية الأرمنية برمّتها، وبين الحياة الباذخة للسلطان عبد الحميد مع عشيقاته وجواريه. ويتم ربط العنصر الشخصي بخيط حريريّ دقيق مع ما هو سياسيّ بعمق. بل إننا نجد أن الشخصي هو أساس تبلور السياسيّ، كما يتخذ خطّ حوار آخر موضوعاً له في التوتّر بين العرب والأتراك، وشعور الأتراك بالفوقيّة الذي يظهرونه للعرب دائماً. كما أن الفساد الشخصيّ كالذي يمارسه عزّة باشا يترك نتائجه السياسيّة الخطيرة على الإمبراطورية، الأمر الذي يبين مرة أخرى أنّ ما هو شخصيّ يعتبر أساساً لما هو سياسيّ.

إن أهم عناصر هذه الرواية الفنّية هو السلاسة التي تنتقل بها من موضوع لآخر، دون أن

يشعر القارىء بأيّ شعور من الانقطاع أو الخلل. وتوضّح الرواية بمهارة متميّزة كيف بدأت مأساة الأرمن وكيف خرجت بسرعة عن حدود السيطرة. وبالسلاسة نفسها تتابع الرواية اقتفاء أثر مجزرة الأرمن على تركيا وعلى العالم العربيّ. وتُعتبر الرسالة التي أرسلها شيخ الأزهر (سليم البشري) إلى مسلمي الأناضول مديناً بها مجازر الأرمن مثالاً مفيداً عن التوافق والانسجام، الذي كان موجوداً دائماً بين المسيحيّين والإسلام في هذا الجزء من العالم. وتبين الرسالة أن الأديان ليست بالضرورة مصدر توتّر وانقسام، لكنّ السياسات الطاغية والتي تهدف إلى غايات أخرى تتخذ من الفروق الدينية أعذاراً لخلق العداء والقتل والممارسات العنيفة. ويقول الشيخ البشري في رسالته: «لقد قرأنا في الجرائد المحلية إشاعات سيئة وأخباراً حزينة جداً عن بعض المسلمين في بعض الدول العثمانية، التي تشير إلى أن بعضهم يهاجمون المسيحيين. وجدنا من الصعب تصديق ذلك، لأن الدين الإسلامي ينهى عن الاعتداء والهجوم، ويحرّم سفك الدماء وإلحاق الأذى بالأشخاص، سواء أكانوا مسيحيين أم يهوداً»[١٩].

مع أن الرواية تتبع خطاً تاريخياً واقعياً، فإن خيالاً أخاذاً يميّز رواية الأحداث واستقاء الدروس والعبر، ويجعل تداخل التاريخيّ مع الواقعيّ والإنسانيّ من الرواية رواية ممتعة ومغنية. وبطريقة ما يمكن اعتبارها رواية ملتزمة، لكنها تستخدم المقارنة والاستعارة والكناية من أجل إيصال الرسالة للقارىء. وهي تتمتّع بأسلوب أدبي رفيع وبلغة تمنح القارىء المتعة والتحليق في الخيال. كما يتمّ الكشف عن دواخل الشخصيات مما يبرهن على حقيقة بسيطة لكنها هامة، وهي أن كلاً منا هونتاج ظروفه أو ظروفها بمن فينا هؤلاء الذين يبدون أقوياء أو في مرتبة أسمى. وتتمتّع الرواية بأبعاد ثلاثة هامة وهي: الأتراك والعرب والأرمن، وتظهر نقاط الضعف والقوّة لكل مجموعة مما يقود القارىء إلى النتيجة الحتميّة، وهي أن جميع البشر متشابهون، فهم يتصرّفون وفق ما خلقت منهم ظروفهم وليس لأنهم ينتمون إلى طائفة أو جنس أو قوميّة معيّنة.

تلتزم هذه الروايات الثلاث التي كتبتها نساء عربيات بالقاعدة التقليديّة التي يلتزم بها زيدان والبستاني، وهي الأخلاق التقليديّة والعادات. ولهذا فقد دعا المصلحون الاجتماعيون، أمثال محمد عبده، الناس كي يقرؤوا هذه الروايات المبكرة التي كتبها سليم البستاني وجرجي زيدان ولبيبة هاشم وزينب فواز، لأنهم وجدوا في هذه الروايات أدوات هامة للإصلاح الاجتماعيّ. وربما كان هذا هو السبب الذي دفعهم إلى تصوير شخصياتهم لتمثّل الخير أو الشر، حيث نجد النساء والرجال يمثّلون إما الخير المطلق أو الشرّ المطلق. كما أن هذه الروايات بدأت أسلوباً لا

يزال مسيطراً على معظم الكتابات النسائيّة العربية، وهو أسلوب استقاء الشخصيات الروائية من الطبقة الوسطى والعليا، غير أن هذا لا ينطبق على رواية عفيفة كرم، لأن تقويض الفروق الطبقيّة كان أحد مواضيعها الأساسية.

من المهمّ التأكيد هنا على أن ظهور ثلاث عشرة رواية نسائية قبل رواية زينب يبرهن على حجم المساهمة النسائية في ولادة الرواية العربيّة. لكن الغريب في الأمر هو أن كل الدراسات التي تناقش أصل الرواية العربيّة قد كتبت مع التجاهل المطلق للروايات النسائية. ومن المستحيل طبعاً اتهام كتّاب مثل جمال الغيطاني وعبد الرحمن منيف ومحمد دكروب باتخاذ مواقف متعمّدة ضد النساء، ومع ذلك فإن دراساتهم الهامة عن أصل الرواية العربية لا تذكر روائيّة واحدة، مع أن النساء، كما رأينا، قد بدأن بكتابة هذا الصنف الأدبي قبل الرجال بزمن.

حين سألت دكروب عن السبب في أن كل هذه الدراسات، بما فيها دراسته، لم تذكر أيّة روائية، أجابني بصراحة وبابتسامة ودية: «إن السبب الوحيد الذي يمكن لي أن أفكر به هو أن الكتّاب ـ بمن فيهم أنا طبعاً ـ يعتقدون بشكل لاشعوري أن الأدب الذي كتبته النساء غير هامّ». وهكذا، فقد عبّر دكروب بأمانة كاملة وبمودّة عمّا كنت أشكّ دائماً في أنه هو السبب. وإلا كيف يمكن للمرء أن يفسّر ظهور عدد خاص من مجلة **مواقف** (منشورات دار الساقي، لندن، العدد ٦٩، ١٩٩٢) عن الرواية العربية، دون أن يتضمن مقالاً واحداً عن الروائيات العربيات. مع أن عنوان العدد هو «نحو رؤية شمولية للرواية العربية»: فالمفارقة هي أنها لم تتضمن مقالاً نقدياً واحداً عن الروائيّات العربيّات. ومن ضمن ثمانية روائيين قدموا شهاداتهم عن الرواية كانت واحدة منهم فقط روائيّة. وقد يكون هذا الأمر قد تمَّ أيضاً بشكل لا شعوري وغير مقصود: ولكن، لعلّ أسوأ أنواع التميز تلك التي تنبثق من اللاشعور.

في إجابة على نقاط أثارها الغيطاني ومنيف وغيرهما، نشر الدكتور علي شلش مقالة في مجلة فنون بعنوان «تصحيح خطيئة أدبية عمرها نصف قرن»[٢٠]، وساق الحجج بأن الرواية العربية الأولى كتبها فرانسيز مراش في حلب، سورية (١٨٣٦ ـ ١٨٧٣) بعنوان **غاية الحق**، ونشرت عام ١٨٦٥. ويحاول كاتب هذا المقال إثبات أن هذه الرواية قد ظهرت قبل روايات سليم البستاني وجرجي زيدان. ولذلك يجب تصحيح السجلات وإعلان حلب المكان الذي نشرت فيه أول رواية عربيّة.

وأحب أن أختلف مع هذا الرأي تماماً، كما اختلفت مع الرأي القائل إن البستاني وزيدان هما أول من كتب الرواية في العالم العربي. فبدلاً من البحث عن اسم واحد يجب أن ندرس كل الجهود التي ساهمت في ولادة الرواية العربية وفي تطورها في القرن العشرين. وبدلاً من إحراز نقاط ضد الآخر، يجب أن نرى هذه النقاط كعناصر تكاتفت لتحقّق الخطوة الأولى. ولا شك أن كتابات البستاني وزيدان ومراش كلها قد ساهمت في التطوّر الفنّي للرواية وفي إيصال الرواية العربية إلى ما هي عليه اليوم. ولذلك ما من حاجة لاكتشاف اسم واحد نعزو إليه ولادة الرواية العربية. فالرواية على خلاف الطفل ليست بحاجة لأن تولد في مكان معين وفي تاريخ محدّد. فقد تستغرق عملية الولادة هنا سنوات أو حتى عقوداً ويساهم بها أكثر من كاتب. ولذلك فإني أحجم عن دعم رأي ضد آخر، وأؤكد على أن كل ما كتب عن أصل الرواية العربيّة يحمل جزءاً من الحقيقة فقط، ولا يصبح قيّماً إلا إذا تمّت رؤيته في إطار ما كتبه الآخرون عن الموضوع نفسه. وهكذا، فلم يكتب البستاني ولا زيدان ولا مراش الرواية الأولى في الأدب العربي، ولكنهم جميعاً ساهموا في خلق الرواية وتطوّرها في الأدب العربي.

لكن ما كان مفقوداً تماماً، على أي حال، في كل ما ظهر عن أصل الرواية العربية هو أيّ ذكر لروائيّة عربيّة ساهمت في انبثاق الرواية كصنف أدبي في العالم العربيّ. ومع قبولي لكل النظريّات ووجهات النظر التي عبّر عنها زملائي النقاد كوجهات نظر يكمِّل بعضها بعضاً، بدلاً من أن تنفي الواحدة منها الأخرى، أحب أن أضيف إليها حقيقة هامة يجب أن تسجّل في التاريخ الأدبي العربي، وهي أن زينب فواز وعفيفة كرم وفريدة عطايا قد ساهمن بولادة الرواية العربية تماماً كما ساهم البستاني وزيدان ومراش وهيكل. والفرق الوحيد هو أن أعمالهن لم يذكرها النقاد من قبلُ، ليس بسبب أيّ خلل فني أو غيره في هذه الأعمال، ولكن ببساطة لأن هذه الأعمال قد كتبت من قبل نساء.

يجب تصحيح السجلاّت... وأي حديث عن أصل الرواية العربيّة لا يأخذ بعين الأعتبار أعمال هؤلاء الروائيات يبقى حديثاً ناقصاً وغير مكتمل. مع إشارة إلى أن أعمال هذه الروائيات قد تطورت عن المقامات أكثر بكثير من أعمال البستاني وزيدان، وبذلك فهي أقرب للرواية الحديثة كما نعرفها اليوم.

إن هذه الروايات طبعاً هي نتاج ظروفها وواقعها، وهي روايات تاريخيّة وتعليميّة، لكنها تتمتّع بقيمة فنّية أكيدة. وكاتباتها، على خلاف مراش، كنَّ مدركات تماماً أنهن يَكتبن روايات،

وحدّدن بدّقة الجمهور الذي استهدفته هذه الروايات. وقد اتفقن على أن للرواية أهدافاً ثلاثة: يجب أن تثقّف وتمتع وتقدّم نموذجاً للتصرّف الأخلاقي السليم. ولعلّ ما يجب القيام به هو دراسة الروايات التي كتبت قبل عام ١٩١٤ في الإطار الاجتماعيّ والتاريخيّ الذي كتبت به، ومن ثم يتم تقييمها ضمن هذا الإطار. ومن خلال مثل هذه الدراسة يمكن أن نكتشف العناصر الفنية للرواية العربية في مراحلها المبكرة دون التركيز على من قال الكلمة الأولى. ربما لا توجد كلمة أولى ولا يوجد من قال هذه الكلمة، ولكن كان هناك رجال وكانت هناك نساء كتبوا وكتبن روايات كانت نتاج الظروف السياسيّة والاجتماعيّة والأدبيّة. وقد حان الوقت لدراسة هذه الروايات من هذا المنطلق، وتصحيح سجلّات الرواية العربيّة كصنف أدبيّ، بدلاً من محاولة تحقيق سجلّ لامع لبيروت أوالقاهرة أو حلب. لن تكون مثل هذه الدراسة كاملة ما لم تشمل كلّ الروايات التي كتبت في ذلك العصر. وأؤكد مرة أخرى أن زينب فواز وعفيفة كرم وفريدة عطايا ثلاث روائيات رائدات، ساهمن بشكل هامّ جداً في ظهور الرواية العربية قبل سنوات عديدة من نشر ما أُطلق عليها اسم «الرواية العربية الأولى».

الهوامش

(١) انظر على سبيل المثال: الرسالة التي قدمتها الشاعرة المغربية مليكة العاصمي: **القصة الشعبية في المغرب**، ١٩٨٧.

(٢) دار الفكر الجديد، بيروت، ١٩٩٢.

(٣) المصدر نفسه، ص ٣٨.

(٤) مكتبة النجاح، طرابلس الشام، ١٩١٢.

(٥) المطبعة الهندية، القاهرة، ١٨٩٩.

(٦) **حسن العواقب أو غادة الزهراء**، المطبعة الهندية، القاهرة، ١٨٩٩، ص ٣٧.

(٧) المصدر نفسه.

(٨) المصدر نفسه، ص ٨٠.

(٩) المكتبة الهندية القاهرة، ١٨٩٣.

(*) نعمل في دمشق على إصدار **الرسائل الزينبية والدّر المنثور في طبقات ربات الخدور** آملين أن تتمكن من استكمال نشر بقية أعمالها لاحقاً.

(١٠) المكتبة الكبرى الأميرية، القاهرة، ١٨٩٤.

(١١) المصدر نفسه، ص ١.

(١٢) **حسن العواقب**، منشورات المجلس الثقافي للبنان الجنوبي، بيروت، ١٩٨٤، ص ٢٠ ـ ٢١.

(١٣) دار المعارف، القاهرة، ١٩١٤.

(١٤) مطبعة الهدى، نيويورك، ١٩٠٦.

(١٥) محيي الدين صبحي، «مؤتمر حول إبداع النساء العربيات: ذكورة الاعتراضات السياسية: وجهة نظر» صحيفة السفير بيروت، السبت ٢٦/٩/١٩٩٢.

(١٦) الروايات السبع هي: **غادة عمشيت**، **فاطمة البدوية**، **ملكة اليوم**، **ابنة نائب الملك**، **Nancy Styar**، **محمد علي الكبير**، **كليوباترة** (نساء من بلادي، تأليف نادية الجردي نويهض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٦، ص ٢١٧). تمكنت فقط من العثور على **غادة عمشيت** بالإضافة إلى **بديعة وفؤاد**. وعثرت على كلتا الروايتين في مكتبة الكونغرس، بينما لم أتمكن من العثور على الروايات الأخرى.

(١٧) مكتبة النجاح، طرابلس الشام، ١٩١٢.

(١٨) المصدر نفسه، ص١.

(١٩) المصدر نفسه، ص ٦١ ـ ٦٢.

(٢٠) **صحيفة الشرق الأوسط**، العدد ٥١٩٥، الأربعاء ١٧/ ٢/ ١٩٩٣.


Twitter: @abdulllah1994

البحث عن المساواة

إذا كان أي شيء أفعله من كتابة الرواية، أو أي شيء أكتبه ليس حول القرية أو المجتمع أو حولك فهو ليس حول أي شيء. لست مهتمة بإغراق نفسي بتحليق خاص للمخيلة. . . الأمر الذي يعني نعم، إن العمل يجب أن يكون سياسياً.

توني موريسون

خلال النصف الأول من هذا القرن حين كانت معظم الدول العربيّة منخرطة في مقاومة الانتداب الغربيّ، كانت الروائيّات العربيّات يحاولن إعادة صياغة عالمهنّ. وقد تفحّصت روايات نسائيّة الدوغما الاجتماعيّة والسياسيّة المتعلّقة بالنساء، وحاولت إعداد الأرضية لعالم متساوٍ أكثر. وكان الجمهور المستهدف النساء والرجال، كما كان الهدف النهائيّ المساهمة في خلق عالم أفضل للنساء والرجال. وقد بدت جدّة وجدّية هذه المحاولة تهديداً للوضع القائم. ولذلك فإن الاستخفاف بالكتابات النسائيّة ربما لم يكن عملاً بريئاً تماماً.

والحق أن الجدل الأدبيّ «الصافي» حول «الأدب النسائيّ» الذي تمّت مناقشته في الفصل الأول، والذي يهدف في جوهره إلى تهميش الأعمال الأدبيّة النسائيّة، يعكس جهوداً أكثر فجاجة لإبقاء النساء على هامش الحياة الاجتماعيّة والسياسيّة. ورغم التقديرات المضخّمة المشكوك فيها عن إنجازات النساء والتي أصبحت رائجة خلال التسعينات خاصّة، فقد شهد النصف الأول من هذا القرن نكسة حادّة في مكانة النساء. ففي ألمانيا اعتبرت الاشتراكية القوميّة «الثورة الجنسيّة والنزعة التحرّرية النسويّة قوى يجب التعامل معها بجدّيّة»[1]. وقد تمّ توجيه جهاز هتلر السياسيّ نحو تطبيق أفكاره الموجودة في مين كيمف حيث يدّعي: «أن الفتاة الألمانية هي ملك الدولة

وتصبح مواطنة فقط حين تتزوّج»[٢]. وفي الاتحاد السوفياتي فإن الآمال التي أثيرت ضد النظام الأبويّ في العشرينات قد تحطّمت في الثلاثينات والأربعينات، ووجد المجتمع السوفياتي نفسه «في القارب نفسه مع أنظمة أبويّة أخرى في البلدان الغربيّة»[٣]. وتقول كيت ميليت «مع أن قوانين الزواج الحرّ والطلاق الحرّ قد تمّ سنها، فإن المحكّ الحقيقيّ بقي في تغيير المواقف»[٤]. وفي الولايات المتحدة عانت الحركات التحرّرية النسوّية من وقع موقف فرويد والذي كان في جوهره موجّهاً لخدمة «المواقف الرجعيّة»[٥]. حيث لا توجد نظرية واحدة كان لها تأثير سلبيّ على الحركة النسائيّة أكثر من فرويد. فقد تخلّلت نظريته كل مناحي الفكر في أميركا خلال الخمسينات والستينات، حين كانت الحركة النسائيّة قد بدأت للتوّ في إعطاء مثل يُحتذى للنساء في أماكن مختلفة من العالم. ويمكن قياس العواقب السيّئة من خلال إعادة أو تكرار حقيقة بسيطة: وهي أن نظرية فرويد النفسيّة عن المرأة «والتي تنبثق عنها كل العلوم والنظريّات السايكولوجية الحديثة مبنيّة على تجربة مأساويّة أصيلة وهي أنها ولدت أنثى»[٦].

خلال العشرينات والأربعينات كان الوضع في العالم العربيّ مختلفاً إلى حد ما عما تمّ بيانه آنفاً. فقد ظهرت حركات التحرّر الوطنيّ من الانتداب الفرنسيّ والإنكليزيّ في الأقطار العربية، وكما هي الحال دائماً في أوقات الأزمات، فقد دُعيت النساء كي يلعبن دوراً في تحرير بلدانهن، وخرجن في مظاهرات يطالبن بإطلاق سراح قادة وطنيين ويعبّرن عن معارضتهنّ الشديدة للمخطّطات الكولونيالية والتي هدفت إلى تقسيم الأمّة العربية وإضعافها. وأسسن الاتحاد النسائي العربيّ عام ١٩٢٨ قبل أن تأسس الجامعة العربية في العام ١٩٤٧. كما كرّرن تحذيراتهنّ للقادة العرب كي لا يوقّعوا على اتفاقيات مثل الاتفاقية البريطانية ـ المصرية لعام ١٩٣٦، كما قمن بالمظاهرات ضد زيارة بلفور لسورية ولبنان عام ١٩٢٤، واتخذن موقفاً حازماً ضد وعد بلفور لليهود بوطن لهم في فلسطين.

وخلال هذه الفترة نشأت توأمة حقيقيّة في العالم العربي بين الإيديولوجيات السياسيّة والنسويّة التحريريّة، فقد خرجت النساء المسلمات في مظاهرات ضد النقاب وعقدن مؤتمراتهن ودعون إلى إعطاء النساء حقوقاً إجتماعيّة وسياسيّة واقتصاديّة مساوية. وأبقت الصحافة النسائية المزدهرة النساء مطلعات على حركات التحرّر النسائيّة الدوليّة. وأرسلت رئيسات تحرير المجلات مراسلاتهن إلى أنحاء مختلفة من العالم، كما أرسلن ممثلاتهن لحضور المؤتمرات النسائية. وفي عام ١٩٣٢ انضمّت النساء العربيّات إلى حركة السلم الدوليّة في دعوتها لنزع

السلاح وجمعت تواقيع وأرسلتها إلى لجنة نزع السلاح في جنيف. وباختصار، فقد كان صوت النساء العربيّات مسموعاً في المسائل الإقليميّة والسياسيّة والتحررية الدوليّة.

ولكن وفي عام ١٩٤٧ تمّ تقسيم فلسطين، واستلم السلطة في البلدان العربية المستقلة حديثاً (سوريا ولبنان عام ١٩٤٦ ومصر عام ١٩٥٢) العسكريون وأجهزة المخابرات الذين اعتبروا أن أيّ صوت لا يمثّل صدى لأصواتهم صوت متمرّد ومناهض. وهكذا تحطّمت في أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات آمال الشعب العربيّ بأن يعيش في دول ديموقراطية حرّة بعد الحصول على الاستقلال، وحلّ الإحباط وحلّت النقمة. وكما هي الحال دائماً، فكلما ضعفت الحرية في أيّ مجتمع تعمّقت الأزمة وحل شعور الإحباط قاهراً وأصبحت الحاجة ملحّة لإيجاد ضحيّة، وأصبح موقع المرأة أسوأ[٧].

كانت الروائيّات العربيّات في أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات يدركن بعمق علّات مجتمعاتهنّ، والتي أنبأت عنها مواقف هذه المجتمعات من النساء. وهدفت محاولاتهن إلى تقويض الدوغما والمفاهيم المغلوطة وإلى تغيير مواقف الرجال الكاذبة حيال جنسهم. وعملت النساء على أساس أن تغيير الموقف الاجتماعيّ هو الشرط الأساسيّ لأي تغيير اجتماعيّ أو سياسيّ. ولم يُعتبر الرجال خصوماً بل صُوِّروا على أنهم ضحايا صور مغلوطة جداً ومفاهيم خاطئة عن النساء. ولذلك فقد استهدفت الروايات جمهور الرجال وليس جمهور النساء. وبُذلت جهود واضحة لإقناع الرجال بأن العلاقة بينهم وبين النساء يجب ألا يُنظر إليها بمنظار «الربح» و«الخسارة» أو «الأدنى» و«الأعلى» أو «القوي» و«الضعيف». وخلقت الروائيات في رواياتهنّ عالماً تنعكس فيه المساواة والتكافؤ بين الجنسين إيجابياً على كلٍّ منهما. وهكذا، فإن ما تسعى النساء إلى تحقيقه ليس السلطة أو التفوّق على الرجال بل مكان يتمكنّ به من ممارسة حياتهن ومن المساهمة بشكل إيجابي بكلّ الفعاليات الحياتيّة. وبذلك حاولت الروائيّات العربيّات تحرير صورة المرأة من كونها «جسداً» أو «جنساً»، كما حاولن تثقيف الرجال حول الأبعاد الفنيّة لحياة النساء. وفي محاولاتهن تغيير مكانة المرأة في العائلة كانت النساء يحاولن تقويض أعتى حلقة في نظام أبويّ قمعيّ، «وهو بنية العائلة التي حافظت على إخضاع النساء»[٨]. ومن اللافت للنظر أن الروائيّات العربيّات لم يقترحن إطلاقاً العيش المنفصل عن الرجال أو حلّ العائلة، بل كنّ مصمّمات على تغيير المواقف، بحيث تتمكن النساء من نيل حريتهن ولعب دورهن على قدم المساواة مع الرجال ضمن البنى القائمة.

ضحايا ومنتصرات

في عام ١٩٢٧، نشرت زينب محمد روايتها المكتوبة على شكل رسائل: **أسرار وصيفة مصرية في القاهرة**، وتنتمي هذه الرواية إلى الروايات الاجتماعيّة، مثل روايتي وليم ريتشاردسون **باميلا وكلاريسا**، لكنها تعكس أدوار الرجال والنساء كما ظهرت في رواية **كلاريسا**. وكتب **كلاريسا** رجل حاول تعريف التصرّف الأخلاقيّ للنساء الشابّات، بينما كتبت **أسرار وصيفة** امرأة حاولت تقديم درس أخلاقيّ للرجال الشباب. وتجري المراسلة في رواية **كلاريسا** بين كلاريسا هارلو وصديقتها آنا هاو حيث نتعرّف على شخصية لوفلاس (الرجل) من خلال أحرف رسائلهما، بينما تجري المراسلة في **أسرار وصيفة** بين رجلين: خيري (العاشق) وصديقه فوزي، ونتعرف على المرأة فقط من خلال أوصافهما لها. ومع ذلك فإن المرأة «فكرية» لديها شيء جوهريّ مشترك مع كلاريسا. ورغم محاولة الرجلين أن يصفاها بأنها امرأة لاأخلاقيّة ومستهترة، ورغم حقيقة أنه ليس لديها صوت أو فرصة لتكتب أو تتكلّم، فإنها تظهر امرأة قويّة وواثقة من نفسها وتستحقّ الاحترام، بينما يقع الرجلان ضحيتين لأعمالهما الساذجة وسوء تقديرهما.

ويرى فوزي «فكريّة» امرأة ساقطة ويحذّر صديقه من الإنخراط معها، لأنها توافق على رؤية حبيبها وتسمح له بأن يمسك يدها. وباختصار تستجيب لحبّه بحب مماثل، الأمر الذي يعتبره فوزي فأل شرّ. ويروي فوزي لصديقه كيف صفعته زوجته على وجهه حين حاول تقبيلها قبل زواجهما: «كلما أتذكر ذلك أجد نفسي سعيداً بمن صفعتني في سبيل قبلة. ما بالك يا صديقي تريد الزواج بمن سلّمت بأعز شيء لديها وهو شرفها»(٩). وفي رسالة أخرى، يشرح فوزي لصديقه بأن السعادة الزوجيّة تعتمد كلياً على شرف المرأة قبل الزواج(١٠).

والبرهان الوحيد الذي يمتلكانه عن تصرّف «فكريّة» غير الشريف هو أنها وافقت على رؤية حبيبها والاستجابة لمشاعره بمشاعر مماثلة. وحين يمتهنها خيري لأنه لا يأتي إلى موعد اتّفقا عليه تتركه وتتزّوج من ابن عمها. وحين يتأخّر زوجها في إحدى الليالي ولا يعلّل لها سبب تأخيره تطلّقه. ويحاول خيري أن يكسب ودّها ويعود إليها لكنها لا توليه أيّ اهتمام. ويكتب إلى صديقه فوزي: «من الغريب المدهش إذا قلت لك إن فكرية لا تريد أن تراني. والذي أثبت لي ذلك أن أيام العطلة المدرسيّة الأولى قضيتها بأجمعها بقصرها مع أخيها. فكانت إذا مرّت صدفة في الحديقة وتجدنا منكبّين على الدرس، تمرّ كأنها لا ترانا. ورغماً من أن أخاها طلبها مراراً فكانت لا تسأل عنه. ومن هنا تأكدت أنها تناستني»(١١).

والعبرة من القصّة بالنسبة لفوزي، الذي يشوّش صديقه خيري بسيل من الرسائل عن شرف الفتيات وأخلاقهن إلى أن يدفع به إلى الانتحار، هي تحذير الشباب من النساء الساقطات. وفي الدعاية المسبقة للجزء الثالث من القصّة ـ التي نُشرت على أجزاء ـ يعد الناشرون القراء بأنهم سيتعلّمون أسرار الدعارة والأسباب التي تقود الرجال للخطيئة ونصائح قيّمة للشبّان والشابّات[١٢]. ومع ذلك، فإن السرد يخون نيّة المتراسلين ويصبح الرجلان ضحيتي سوء ظنّهما وسوء فهمهما لشخصية «فكريّة». وكما تنتصر مقاومة كلاريسا على قوة لوفلاس، فإن ثقة «فكريّة» بنفسها وإنسجامها مع ذاتها يُظهران المشاغل الأخلاقيّة للرجلين بأنها مشاغل مضحكة.

والرسالة التي توحي بها زينب محمد لا تقلّ أهمية عن تلك التي تفصح عنها. وليس هذا مستغرباً، لأن النساء الكاتبات يجدن أنفسهن في موقع يفرض عليهنّ التفاوض من خلال الكتابة مع واقع اجتماعيّ صعب عبر امتلاك العمل لرسالة سطحيّة وأخرى عميقة. وتلاحظ ساندرا غيلبيرت وسوزان غوبار في كتابهما **المرأة المجنونة في العلّية** بأن النساء «من جين أوستن إلى ماري شيلي وإميلي برونتي وإميلي دكنسون أنتجن أعمالاً تُعتبر إلى حدّ ما مزدوجة الهدف والمبنى، أعمالاً تخفي أهدافها المباشرة مستويات أعمق وأصعب من المعنى (وهذه المستويات هي التي تلقى قبولاً اجتماعياً أقلّ)»[١٣]. مع ذلك، فإن العمل الأدبيّ لا يصبح ذا قيمة إلا حين نبدأ باكتشاف معانيه العميقة. وفي الأربعينات حين كانت وداد سكاكيني تعيش في القاهرة، مركز التنوير العربيّ آنذاك، كان الكثير من الكتّاب يستخفّون بالنساء وبكتاباتهن علناً. ويقوم توفيق الحكيم (١٨٩٨ ـ ١٩٨٧)، والذي يحظى باحترام كبير كأحد أهمّ كتّاب القرن العشرين في العربيّة، بتصوير النساء في روايته **الرباط المقدس**[١٤] على أنهنّ ملك للرجال ولا يتمتّعن بأيّ حقّ اجتماعيّ أو اقتصاديّ أو حتى شخصيّ. كما عُرف عباس محمود العقاد (١٨٨٩ ـ ١٩٦٤) بكرهه للنساء. أما إحسان عبد القدوس فكانت النساء بالنسبة له مجرّد أجساد توفّر المتعة للرجال وتنجب لهم الأطفال كي يرثوا ثروتهم، ويضمنوا الحفاظ على ملكيّتهم الخاصة. في روايته **العيب**[١٥] يبرر يوسف إدريس (١٩٢٧ ـ ١٩٩١) وجود النساء فقط لأنهن يمتلكن وجوداً جسديّاً جنسيّاً، والذي يحددّ كل قيمهم الأخلاقيّة والاجتماعيّة.

وفي روايته **بداية ونهاية**[١٦]، والتي نُشرت في العام نفسه الذي نُشرت رواية وداد سكاكيني **أروى بنت الخطوب** (١٩٥٩)، يفحص نجيب محفوظ الدوافع المعقّدة التي تقود الرجال لإدانة النساء وجعلهن ضحايا. ويجد في نفسيّة حسنين الطاغيةَ والضحية نموذجاً، فهو بدلاً من محاولة

تغيير الظروف التي تقمعه، يحاول الانتقام من الطبقة المسؤولة عن قمعه من خلال ممارسة الجنس مع امرأة من تلك الطبقة. ويفكر بينه وبين نفسه: حين أمارس الجنس معها سيقول لي كلّ جزء من جسدها الحارّ (سيدي). وهذا كل ما أتمنّاه في هذه الحياة. إذا اخترقتها جنسياً فكأنني اخترقت الطبقة كلها[١٧].

كما أن شخصية مصطفى سعيد في رواية الطيب الصالح **موسم الهجرة إلى الشمال** تُعتبر نموذجيّة في تمثيل نفسيّة الطاغية ـ الضحيّة. ويتمثّل طغيانه ومأساته في مفاهيمه المشوّهة عن النساء والجنس. ويحيط نفسه في غرفة نومه بالمرايا كي يتخيّل أنه حين يغزو جسد امرأة إنكليزية فهو يغزو أجساد جميع النساء الإنكليزيات[١٨]. وهكذا، فإن العلاقة الجنسيّة مع المرأة هنا تكتسب أبعاداً طبقيّة وعرقيّة هامّة.

وفي دراستها الهامة **من صور المرأة في القصص والروايات العربيّة**، تعالج الدكتورة لطيفة الزيات هذه المسألة وتشير إلى أسبابها العميقة، ولذلك فإننا نريد أن نقتبس مطولاً مما قالت:

> وكيان المرأة كما يتبّدى في هذه المقتطفات يختزل إلى عنصر أنوثة يؤدي وظيفة إنجاب الأطفال والحفاظ على الملكية الفردية من الصلب إلى الصلب، أو إلى أداة متعة، وهي في كلتا الحالتين «شيء» يملكه الرجل. ومفهوم الجنس الذي يطالعنا في هذه المقتطفات مفهوم من آلاف المفهومات المتخلّفة التي تحكم واقعنا العربي، ولكنه مفهوم يجسّد بأكثر مما يجسّد أي مفهوم آخر طبيعة هذا الواقع، ويعلّق عليه تعليقاً صارماً وموجعاً. والرجل الذي ينظر إلى الجنس كعملية عدوان وقنص وصيد وغزو وانتصار وإذلال يصدر عن نفسيّة المقهور، وهو رجل حرمه مجتمعه من كل شيء: من الحرية والفاعلية والإيجابية والقدرة على الفعل وإغناء الذات وتوكيد الإرادة وتحقيق الهدف والتفاعل الخلاق، وألهاه بمعارك وهميّة يحرز فيها انتصارات وهميّة تكرّس وضعه وإحباطه وعجزه. وإذا كانت هذه الأوضاع تشلّ فاعلية الرجل العربيّ مرة، فهي تشلّ فاعلية المرأة مرتين. ولا خلاص منها إلا بمزيد من الوعي من جانب الرجل ومن جانب المرأة على حدّ سواء[١٩].

تعالج الزيات في هذه الرسالة بعض أوسع الروايات والقصص العربيّة انتشاراً وأكثرها تأثيراً في الأدب العربي، وتناقش أعمالاً لزكريا تامر ونجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس والطيب الصالح وتوفيق الحكيم وعبد الرحمن منيف والطاهر وطّار ويوسف إدريس وإسماعيل

فهد إسماعيل وغيرهم. ولعلّ أفضل طريقة لتلخيص استنتاجات الدكتورة الزيات هي في ذكر عناوين فصول كتابها: «المرأة ملكية فردية وأداة إنتاج» و«المرأة/ الشيء» و«الازدواجية في مفهوم المرأة والحب والزواج» و«المرأة كبش فداء». واستنتاج الزيات النهائي هو أن النساء اعتُبرن مجرد متع جنسية، والجنس يُعتبر إثماً ووضيعاً ووسخاً، أو أنهن يُعتبرن مجرد أدوات لإنجاب الأطفال. أما المرأة كأمّ فهي تُعتبر رمزاً للحبّ الغيريّ والتضحية اللذين، رغم كونهما إيجابيين، يفرضان عليها الواجب الأخلاقيّ بأن تنكر على ذاتها حق الأولوية على زوجها وابنها. كما تقترح الدراسة بأن الحطّ من قيمة المرأة ضمن العائلة هو محاولة مقصودة للحفاظ على العائلة، التي هي أصغر وأهم حلقة في النظام الأبوي، والتي تؤدّي دورها وفق شروط الرجال لضمان تفوّقهم الأبدي والانتقاص الدائم للنساء.

ومع ذلك، حين تتحدّى الكاتبات العربيّات هذه الصورة للنساء كمتعة جنسيّة فقط أو كزوجات وأمّهات دون أي بُعد آخر لحياتهنّ، فإن هؤلاء الكاتبات يُتهمن بأنهن مهتمّات بجنسهنّ فقط وأنهن فشلن في إعطاء نظرة شموليّة عن حياة الناس السياسيّة والاجتماعيّة في بلدانهنّ. لكن وجهة نظري هي أن الروائيات العربيات يعتبرن المسائل التي تهم جنسهنّ مركزية للمشاكل الاجتماعيّة والسياسيّة التي تفرق بلدانهن. وهكذا فإن الكاتبات يرين في خلاص النساء الحقيقيّ خلاصاً لشعوبهنّ نساء ورجالاً.

كانت المعضلة التي حيّرت **أروى بنت الخطوب**، بطلة رواية وداد سكاكيني التي تحمل العنوان نفسه، هي معضلة المرأة التي رفضت أن تعرّض جسدها للامتهان من أجل مصلحة اجتماعيّة. بسبب رفضها منح شقيق زوجها عبيد علاقة جنسيّة حين كان زوجها نعمان مسافراً خارج المدينة، يتّهمها عبيد بالزنى ويرسل بها إلى المحكمة ويحكم عليها بالرجم. وتتعرّض لسلسلة من محاولات الاغتصاب دفعتها في مرحلة ما لقتل المعتدي عليها: «وقد تسمّرت في مكانها لا تصدق أين أودى بها الظلم الاجتماعيّ»[٢٠]. وتُظهر كل معاناتها أن هناك هوة واسعة بين صورتها عن نفسها من جهة وفكرة العالم الخارجيّ عنها من جهة أخرى. وتحدّد مصدراً للعذابات التي حلّت بها: «فكرت بالمآسي التي سبّبها لها جمالها، وتساءلت كيف يمكن لها أن تجعل ملامحها خشنة وتقلّل من جاذبيّتها الأنثويّة»[٢١].

لكنّ السبب الأساسي لمعاناتها هو الافتراض العام بأن كل النساء زانيات محتملات وأنهن جميعاً يستمتعن بالاغتصاب، بغضّ النظر عما يقلنه. وحين تتكلم يتّهمها الآخرون بالكذب،

وحين تلتزم الصمت يُفهم صمتها على أنه قبول. وتدرك أروى بأن هناك مشكلة تواصل تجعل كلّ حوار مع خصومها عديم الفائدة. وتجد معظم الرجال الذين يغتصبونها غارقين في سوء أفكارهم عن النساء، بحيث لا تتمكّن من إيجاد طريقة لإبداء وجهة نظرها لهم أو إقناعهم بها. وتعتريها حالة من الصدمة والاستغراب الشديد بأن كل الرجال في كل مكان وزمان لا يستطيعون التعبير عن رجولتهم إلا من خلال امتلاكهم أجساد النساء[٢٢]. وتجد الظروف التي تحيط بها قاسية إلى درجة أنها لا تتمكن حتى من الصراخ. وهكذا، فإن بطلة أليس واكر «سيلي» تعبّر ليس فقط عن ذاتها وإنما عن أروى أيضاً، حين تقول: «لا أستطيع أن أقول شيئاً. كل مرة أفتح فمي لا يخرج منه شيء سوى همهمة صغيرة»[٢٣]. ولا شك أن الناقد العربي الذي «وجد أروى متوحّشة وكارهة للرجال وفرويدية»[٢٤] لم يشعر بأيّ من عذاباتها.

وهكذا يصبح جسد أروى وجمالها لعنة عليها ويحوّلانها إلى فريسة في نظر الرجال. وكما فعلت بطلات أليس واكر بعد عشرين سنة من أروى، فإن أروى توجّهت إلى الله بعد فشلها في أن تجد مكاناً على الأرض وأن تعمل كشخص دون أن تتمّ رؤيتها مباشرة كجنس فقط. لكن نقاءها الداخليّ وصمودها لا يهتزان، وفي مرحلة ما تصبح قدّيسة تستطيع أن تعالج شقيق زوجها، عبيد، الذي فقد بصره وأتى إليها مع زوجها نعمان يتوسّل إليها كي تعيد بصره إليه. وتعرفهما هي مباشرة وحين يعرفان من هي يتعلّمان درساً آخر. لقد أدركا كم كانا مخطئين حين اتهماها بأنها زانية: «حين بدأت أروى بالكلام شعرا بالعار، ولم يتمكن أي منهما من رفع نظره إليها والنظر إلى عينيها. وقد حبسا أنفاسهما وكل منهما يتمنّى لو أنه مات قبل أن يأتي إلى هنا لمقابلة ضحيّتهما، والتي هي شهيدة حيّة أرسلها الله لتكشف سوء أعمالهما وجسامة جهلهما بطبيعة النساء»[٢٥]. ويأخذ الرجلان الحزينان والنادمان بتقبيل قدميْ أروى طالبين منها السماح. وحول هذه النقطة يتساءل حسام الخطيب، لماذا دفعت وداد سكاكيني «الرجال لتقبيل قدمي امرأة، هل هذا تعويض عن الإحباط الجنسي لبطلتها، أم تصعيد له من الأسفل؟»[٢٦]. لكنّ عمل سكاكيني عمل جادّ ولا يمكن الاستخفاف به بعبارات مؤذية كهذه. ويحاول نعمان إعادة زوجته لكنها تعتذر منهما وتذهب لتؤدي صلاتها، وعند ذلك تغادر الروح الجسد. ويُعلن الحداد العام عليها، ويُكتب على شاهدة قبرها: «هنا تستلقي الطهارة النسائية التي طالما دنّسها الرجال دائماً»[٢٧]. ومن الهامّ جداً أن الرواية تنتهي هنا، لأن هذا يؤكد أن الرسالة قد اكتملت وأن الحقيقة قد ظهرت، وهذا ما هدفت الكاتبة إلى تحقيقه.

وفي حديثها عن روايتها **أروى**، قالت وداد سكاكيني عام ١٩٩٠ : «السبب في أن بطلتي تتّجه إلى الله هو تعرّضها لظلم اجتماعيّ شنيع سبّبته عادات عمياء ومفاهيم خاطئة ومتوارثة حول النساء. لم تتمكّن من العيش والعمل لأن الجميع يعاملونها كمتاع جنسيّ. وهكذا حين توجهت إلى الله أصبحت قادرة على الحفاظ على كرامتها وكبريائها على الأقل في نظرها هي»[٢٨]. ولا شك أن أهم نقطة في القصة هي أن أروى تصبح أرفع مكانة من الرجال الذين أساؤوا معاملتها، وحين تكتمل هذه النقطة تصل القصة إلى نهايتها المبتغاة.

وكما فعلت وداد سكاكيني في **أروى بنت الخطوب**، فإن فلانيري أوكونر، في قصصها القصيرة وخاصة في أعمال مثل: **من الصعب إيجاد الرجل الجيّد وأهل الريف الطيبون**، تركز على البعد الروحيّ للحياة الإنسانية وعلى التشويهات الهائلة أحياناً. وغالباً ما يكون أسلوب أوكونر غير مباشر بحيث تبيّن ما هي حالة انعدام الإيمان ونتائج هذه الحالة على المجتمع المعاصر. وتتمّثل استراتيجية سكاكيني في إظهار ماهيّة الإيمان من خلال متابعة حياة أروى المرأة، التي تهرب من المجتمع وتلجأ إلى الله، وتصبح قدّيسة يلجأ إليها الناس من أديان مختلفة. وتتحدّى أروى الظلم الاجتماعيّ من خلال مقاومة داخلية، ومن ثمّ يحوّلها إيمانها القويّ ليس فقط ببراءتها، وإنما أيضاً برؤيتها الخاصة وبمنحى تفكيرها، إلى قدّيسة ذات إمكانات لمعالجة المصابين.

وفي التحليل النهائي، فإن أروى هي تحقيق للذات ليس كما يراها الرجال ولكن كما رأت نفسها دائماً. ومع أنها تموت فإن ما حقّقته باقٍ، وتصبح صورتها لنفسها ليس فقط مقبولة وإنما مكرّمة من قبل المجتمع ككل. وتقترب هذه الرواية في مستوى نثرها وفي الجو الروائيّ الذي تخلقه وفي جمال العبارة العربية من **ألف ليلة وليلة**. وتُظهر الكاتبة خيالاً خصباً يجده الدكتور الخطيب «مصطنعاً» ومن الصعب تصديقه. ولو كان خيالها واقعياً لأهمله النقاد بحجة أنه أقرب إلى «السيرة الذاتية»!

وتعزّز السير الذاتية التي كتبتها سكاكيني لامرأتين استثنائيتين، هما رابعة العدوية وميّ زيادة، فهمنا لروايتها **أروى**. وفي كتابها **الأولى بين الصوفيات**[٢٩] تعيد سكاكيني مرة أخرى بناء حياة امرأة قدّيسة، لكنها هذه المرة قدّيسة حقيقيّة عاشت في القرنين التاسع والعاشر بعد الميلاد.

كانت رابعة العدوية الأنثى الرابعة غير المرغوب بها في عائلة ليس لديها أولاد. أما الآن فإن أصلها، بل وحتى قبرها، أصبح مجالاً للمفاخرة من قبل أهل العراق وسورية والسعودية

وفلسطين، وكلٌّ يدعي أنها ولدت وماتت على أرضه. لقد سببت آراء رابعة المستقلّة وغير المهادنة صعوبات جمّة لها ومصائب خلال حياتها، ولكن بعد وفاتها أصبح بيتها البسيط وقبرها مزاراً دينياً. وهنا أيضاً يتمّ توجيه الدعوة إلى الرجال كي يعيدوا النظر بسيرة امرأة بريئة أساؤوا إليها. كما أنها فتحت طريقاً للنساء الأخريات وبرهنت على أن ميلاد امرأة يجب ألا يكون مصدراً للحزن والفجيعة. وبرهنت على أن للنساء أرواحاً وكرامة وكبرياء واحتراماً. وتنهي سكاكيني هذه السيرة الذاتية بالفقرة التالية:

> حققت رابعة هدفاً وأوضحته للمستقيمين والمخلصين. وقد عاشت ذلك الهدف برؤيا ومعرفة وحقيقة. وتركت للنساء باباً مفتوحاً شريفاً وجديراً بالاحترام لن يغلق مرة أخرى.
>
> كانت امرأة تترأس صنف النساء اللواتي كرّسن أنفسهنّ لهدف ما. وقد أصبحت البرهان الحيّ لعبادة وحب الله[٣٠].

كما تُعتبر سيرة سكاكيني عن ميّ زيادة جهداً جاداً ومخلصاً لتبرئة امرأة أخرى أسيء إليها. وكتابها **مي زيادة، حياتها وأعمالها**[٣١] هو بالفعل نتيجة بحث دقيق وفهم شامل وتنقيب متعاطف لحياة زيادة. وقد وصلت سكاكيني إلى مصر بعد سنتين فقط من وفاة زيادة المحزنة والمبكرة، وبقيت سكاكيني آسفة طيلة حياتها لأنها لم تتمكن من رؤية زيادة، حتى أنها قالت لي بحرقة عام ١٩٨٩: «لو كنت محظوظة فقط بأن أراها، ما زلت لا أصدّق حظي السيىء». وقد تحدثتْ مطولاً لكل من عرف ميّ عن قرب، وقرأتْ كل أعمالها مرة تلو أخرى، وزارت منزلها، وكتبتْ سيرة ذاتية خلاقة ومؤثرة لكاتبة وأخت ورفيقة في نضال مشترك.

يشعر المرء وهو يقرأ الكتاب أن وداد سكاكيني تسعد لسعادة ميّ زيادة وتتألم لألمها، حتى تتخيّل أن روح ميّ هي التي تحرّك قلمها. وتقول وداد سكاكيني: «لولا الخوف من أن أتهم بالتقمّص الروحي وإعادة الخلق الجسدي والحلول الفلسفية، لادّعيت بأن روحي التي رافقت ذكراها منذ رحيلها تكتب بقلمها عنها وتنضم إليّ في الدفاع عنها ضد الأشرار ووضعها في المكان الذي يستحقّه عملها وموهبتها»[٣٢]. كما كرست ميّ زيادة الوقت والجهد للتأكد أن وردة اليازجي وعائشة التيمورية وباحثة البادية يأخذن المكان الذي يستحققنه في التاريخ الأدبي، فإن وداد سكاكيني أيضاً بذلت جهوداً مخلصة لقشع الغيوم التي أحاطت بحياة ميّ زيادة ووفاتها، ولوضعها في المكان الأدبي الذي تستحقّه.

باعتبارها امرأة رائدة ذات صالون أدبي، فقد وجّه بعض كارهي النساء الاتهام إلى ميّ

زيادة بأنها فتاة غزل، كما استُلبت في السنوات الأخيرة ثروتها بحجة أنها فقدت عقلها وتمَّ إرسالها إلى مستشفى للأمراض العقلية.

وتمتلك سكاكيني لغة عربية جزلة، فقد نالت في عام ١٩٣٧ جائزة القصة من جريدة **المكشوف**. وهي من أفضل وأقدر كتّاب اللغة العربية (مع أنها لا تصنّف عادة هكذا). والأمر المؤسف هو أنها نشرت حوالى عشرين كتاباً، ولا يوجد كتاب واحد في العربية عنها. وقد يكمن السبب في وعيها النسائيّ التحرّري الذي عبرت عنه في كتاباتها، الأمر الذي لم ينل إعجاب الكتّاب والنقاد طبعاً. وفي الحقيقة، تمتلك سكاكيني سمعة المرأة التحرّرية الناقدة الجريئة والتي لا تخشى لومة لائم في التعبير عن آرائها.

وكناقدة، أدركت سكاكيني حالة الركود التي تسود النقد الأدبي في العالم العربيّ، إذ قالت: «إن أدبنا اليوم بشعره ونثره وكل ألوانه النثرية والمسرحيّة مهمل بدون نقد بنّاء. لا يوجد أيّ نقد موضوعي لإنتاجنا الأدبي. ولا يوجد باحثون مخلصون يكرّسون أنفسهم لدراسة وتقييم كتاباتنا»[٣٣]. وقد علمت منذ زمن أنها ضحيّة النقد المتحيّز والشخصي، لكنها كانت أولاً ضحيّة رؤيتها النسائيّة التحرّرية. ومثل ميّ زيادة كانت سكاكيني مدركة لتاريخ الأدب النسائي. وقد كرست كل طاقاتها كي تشكّل حلقة أخرى في هذا التراث. والدافع الوحيد الذي يظهر في مجموعاتها من القصص القصيرة والروايات والسير الذاتية والمقالات هو إنصاف النساء. ومنذ عام ١٩٣٨، كتبت: «حبست قلمي عما يبدع به الكتّاب، فمددت عينّي إلى ما يعجّ في حياتنا النسائيّة الراهنة من هموم وعيوب، مرسلةً أدبي على سجيته في كتابة الأقاصيص التي تختصّ بأدب المرأة، وتشتمل على أدقّ طواياها»[٣٤]. وكان أملها هو أنه إذا امتلك أدب المرأة قوة كافية «وضحت فيه أمور كانت خافية، وصقلت به أذواق كانت نابية، وتسامت من أجله نفوس نحو المثل العليا. وأحسب أن الدنيا متى هدأت واستقرّت، ستنتهي المرأة في بلاد العرب إلى أدب خاص جزيل يستقلّ بفنه وحصاده، ويتزيا بأزيائه الصحيحة، فيزدهر بجدّته وأنوثته ويسهم في آداب الرجال بتبليغ رسالة الخير والجمال»[٣٥].

في كتابها التحرري **إنصاف المرأة**، الأول من نوعه في العالم العربي، تؤكد سكاكيني صحة قراءتي لروايتها **أروى بنت الخطوب**، وأن أدبها، مع أنه حول النساء، موجّه للرجال والنساء معاً. فمن خلال إصلاح الجنسين فقط يمكن لعالم أفضل أن ينبثق: «لقد ألّفت من هذا الموضوع كتاباً للنساء يجدن في تضاعيفه وفحواه تصويراً لما يعنيهنّ في حياتهن الراهنة، ولفتيات الجيل

الصاعد لكي يشفقن فيه من تاريخ الأمهات، وللرجال المخلصين لينظروا في صفحاته الحقيقة النسائية التي زوّرها أعداء المرأة، والباطل الذي بهرجه المتحكّمون في نهضتها، المختصمون في قضيتها، وكم نفع الصراخ فرداً إلى الخير والصواب»[٣٦].

ومع كل كلماتها الطيّبة، فإن وداد سكاكيني لم تكن وحيدة على هذا الطريق. فقد كانت هناك روائيّات عربيّات أخريات يتفحّصن الأوجه المختلفة لتجارب النساء العربيّات، ولم تكن استجابتهن بعيدة جداً عن استجابة سكاكيني. ففي لبنان وفلسطين وسورية ومصر والعراق كانت روائيّات أمثال: هند سلامة وفتحية محمود الباتع وهيام نويلاتي وكوليت خوري وأمينة السعيد وحربية محمد، يقمن بمحاولات حثيثة لإعادة صياغة صورة المرأة في ذهن الرأي العام ولتخليصها من «لعنة الجسد»[٣٧]. ولم يكن موقفهنّ بشكل عام غاضباً أو عاطفياً، بل تفحّصن دور النساء ومفاهيمهن في العالم العربيّ بحساسية. وقد اتفقت الروايات التي تدور حول الحب والزواج والمهنة والمساواة على أن تقسيم الأدوار في العالم العربيّ يلغي في النتيجة النساء من الساحة الاجتماعيّة وينكر عليهن أبسط حقوقهن الإنسانية.

فقد نشرت صبرية محمد من العراق عام ١٩٥٣ ـ ١٩٥٤ روايتي **«جريمة رجل»** و**«الرجل هو الجاني»**[٣٨]، حيث فضحت الطريقة التي يحكم بها الرجال وكأنهم ملوك: يحبّون ويتزوّجون ويهجرون النساء ويتزوّجون مرة أخرى كما يشتهون. وبعد عدة سنوات نشرت الروائية السوريّة هيام نويلاتي روايتها الأولى **في الليل**[٣٩]، حيث تابعت مصير امرأة موهوبة تحاول أن تحقّق المساواة المهنّية مع الرجال. وبطلتها التي لا يعلن عن اسمها في الرواية هي طالبة موسيقى طموحة ومتميّزة. ومع موهبتها وثقتها بنفسها تحاول أن تبني علاقة عمل مع أستاذها في الموسيقى، المُسنّ والذي ينال إعجابها طبعاً. ولكن ما إن تجد نفسها في خلوة معه حتى يبدأ بالتحرّش بها جنسياً. وبسبب نقمته عليها لأنها رفضته، فإن الأستاذ يرسبها في امتحان الموسيقى ويدمّر خططها المستقبليّة. وتستيقظ من كابوس لترى أنها فقدت بصرها. وتغادر البلد وتصبح مطربة مشهورة في مصر.

يندهش حسام الخطيب من رفض البطلة لعروض أستاذها الجنسيّة، والتي تصبح لاحقاً تحرّشات جنسية ولا يستطيع أن يرى مسألة(السلطة) التي تلعب دوراً في هذا المثال. ويلوم البطلة لأنها أعطت أستاذها انطباعاً أنها راغبة به، ويدعي أنها كانت مازوخية. وهذا هو التفسير الوحيد الذي وجده لتصرّفها[٤٠]. ومثل هذه القراءة للرواية والتي أثرت لسوء الحظ على أجيال من

الطلاب تتجاهل كلية ما تحاول الروائيّة القيام به. تناقش نويلاتي حالة امرأة موهوبة تحاول أن تشقّ طريقها في العالم. لكنها تتعرّض للتحرّش الجنسيّ وتعاقب مهنياً لأنها قاومت جنسياً، وتدمّر حياتها لأنها رفضت استخدام جسدها كي تتقدّم في مهنتها. وما فقدانها لبصرها إلا رمز يقصد منه إيضاح حجم المصيبة التي ألمت بها. واليوم وبعد نصف قرن من نشر رواية نويلاتي فإن ملايين النساء في جميع أنحاء العالم وفي كافة أنواع المهن ما زلن يعانين من التحرّش الجنسيّ في العمل. ويجب التأكيد على أن هذه الرواية ليست رواية مازوخية على الإطلاق، بل هي رواية متّزنة وهادئة وتطلق صرخة جريئة من أجل المساواة.

وقرب نهاية الرواية تلتقي البطلة عن طريق المصادفة بابن أستاذها، وتعطيه مذكراتها وتطلب منه أن يعطيها إلى والده. ومنطلقاً من نظرية أن «خطايا الآباء قد يرثها الأبناء» يسأل الابن إذا كان هناك أي شيء يمكن أن يقوم به لها. فتطلب من ابن أستاذها أن يسمي ابنته على اسمها. ويجد الدكتور الخطيب في هذا الطلب «طلباً سخيفاً وساذجاً كثمن لكل معاناتها وعذاباتها»[٤١]. ولا شك أن هناك قراءة أخرى منطقية أكثر. أن يسمي حفيدة أستاذ الموسيقى الذي دمّر حياتها باسمها فإن البطلة تزرع الأمل للأجيال المستقبلية من النساء، وسوف يستمرّ النضال ضد «لعنة الجسد»، وسوف تنضمّ كل الأجيال بمن فيهم أحفاد الخصوم القديمين إلى هذا النضال. وللأسف فإن هذه الرواية اختفت بسرعة من المكتبات ونفدت طبعتها، ولم تُطبع ثانية. وبعد عقد من الزمن عادت الكاتبة إلى المسرح الأدبي، ولكن بلون أدبي أقلّ مباشرة ألا وهو الشعر. وقد يكون تفسير ذلك هو أن الشعر في العالم العربي لون أكثر صعوبة من الرواية رغم حقيقة أنه كان اللون الأدبيّ السائد، وربما الوحيد لقرون عدّة في العالم العربي. وربما اعتقدت نويلاتي أنها من خلال لجوئها إلى الشعر، فإن عدداً أقلّ من الناس سوف يقرؤها وعدداً أقل سوف يفهم بدقّة ما تقوله.

تتفق الكاتبة اللبنانية هند سلامة في روايتها **الحجاب المهتوك**[٤٢]، والكاتبة الفلسطينية فتحية محمود الباتع في روايتها **مذكرات زائفة**[٤٣]، مع وداد سكاكيني بأن الرجال بحاجة إلى تثقيف بطبيعة النساء، وأنه يجب غربلة مواقفهم من النساء، وخلق صورة عنهن تمثل الطريقة التي يفكرون ويشعرون بها. وكما كان الحال في **أروى بنت الخطوب**، فإن الجمهور المستهدف هو الرجال وليس النساء، والهدف هو تغيير المواقف حيال النساء. وفي نهاية هذه الروايات يدرك الرجال أنهم ضحيّة سوء فهمهم للنساء.

ويُذكّر الجوّ المسيطر في رواية هند سلامة بالجو الروائيّ في روايات جين أوستن. ولدى هند سلامة بصيرة أوستن لطبقتها والتي هي الطبقة المتوسّطة العليا، وتفهم الأعراف الاجتماعيّة وخصوصيّة ثقافة هذه الطبقة وموقع النساء ضمن هذه الطبقة، لكنها طبعاً لا تمتلك موهبة أوستن النثريّة. ومع أن الجملة العربيّة في رواية هند سلامة جملة رقيقة ومؤثرة لكن طريقتها في تطوير شخصياتها وتغيير مكانتهم الاجتماعية والمالية ليست دائماً مقنعة.

ويمكن قراءة رواية **الحجاب المهتوك** على مستويات عدّة مختلفة، وكل مستوى يعزّز محاولة الكاتبة بأن تخلق فهماً أفضل بين الجنسين. وخلال الرواية يتمّ عرض وجهتي نظر مختلفتين ونهجين مختلفين وتفسيرين مختلفين لأعمال النساء. والنساء هنا لسن ملائكة أو شياطين بل نتيجة لظروفهن الاجتماعية. فمادلين، مثلاً، وهي فتاة يافعة في الرواية، تجد نفسها وريثة ثروة اجتماعيّة هائلة تدفعها للانضمام فوراً إلى المجتمع المخمليّ اللبنانيّ مع ميوله للموضة و«الدارج» في الستينات. وقبل زواجها من حبيبها الشاعر فياض، كانت لها علاقة مع ابن عم لها لا تحبّه ولذلك ترفض الزواج منه. ولا يستطيع ابن عمها سامي أن يفهم كيف يمكن لها أن ترفض الزواج منه بعد أن مارست الجنس معه. ومن الطبيعي أن «يلفظ» الرجل المرأة التي «تسلّم نفسها» له قبل الزواج، لكن مادلين وريم في رواية كوليت خوري **أيام معه**(٤٤) تعتقدان أنهما حين تعطيان الرجل جسديهما بدلاً من روحيهما فهما تعطيانه الشيء الذي يعتبر درجة ثانية بالنسبة لهما. لكن هذا لا يعبّر عن شعور الرجال طبعاً. ويفترض الرجال أنهم حين يخترقون جسد امرأة فقد «فتحوها» وامتلكوها جسداً وروحاً. ومادلين نفسها هي نتيجة علاقة كهذه، لأن والدها رفض الزواج من عشيقته. وتموت والدتها في الولادة وتؤخذ مادلين إلى الدير. ويبدو أنه كان على والدة مادلين أن تموت مبكراً في الرواية بسبب البون الشاسع بين الأمّ العازبة غير المتزوّجة، والتي تبدو منسجمة مع ذاتها، وبين مجتمع لا مكان لها فيه على الإطلاق. والطريقة التي توصف بها في بداية الرواية تُظهر أنها امرأة واثقة بنفسها وتعرف قيمة ذاتها، بغضّ النظر عن الرأي الاجتماعيّ السلبيّ بها:

> في غرفة تسودها الفوضى حيث الملابس مبعثرة على الأريكة الأنيقة، على الأرض وقرب السرير، تقف امرأة شبه عارية أمام المرآة تمشّط شعرها الطويل. تتحرك عيناها على المرآة من الشعر الكستنائي إلى العينين البنّيتين الحالمتين والوجه الأبيض والأنف الصغير والفم والذقن الجميلة. وبحركة رشيقة ترفع شعرها وتعقصه إلى

الأعلى. ومن ثم تلبس فستاناً جميلاً يوضح معالم جسدها المثير وتقف على شرفة شقّتها الجميلة[٤٥].

يصل هاني ليعلن خطّته للزواج من ابنة عمه «الشريفة» متخلياً عن لميا الحامل بابنه. رغم كل الصعوبات ترفض لميا الإجهاض لأنها مؤمنة بما تفعله. ويعطيها هاني بعض المال ولا يراها ثانية، ولكن بما أنه لم يرزق أطفالاً من زوجته، فهو يبحث في خريف العمر عن ابنته غير الشرعيّة مادلين، ويترك لها ثروته. وما يجب ملاحظته هنا هو أن زوجته لا ترث ثروته، لأنها لا تحمل له أطفالاً (وبعد موته كان عليها مغادرة بيتها والعودة إلى أسرة والدها)، وهكذا فالنسوة الثلاث يعانين من أشكال مختلفة من التشرّد بسبب نظام أبويّ يقمع النساء بطرق كثيرة ومختلفة. وتتناقض فروق حياة الرجال الحقيقيّة وصورتها الاجتماعية، التي يحاولون الحفاظ عليها، مع قدرة النساء وشجاعتهن للعيش وفق قناعاتهن حتى حين يتوجب عليهنّ مواجهة النقمة والعقوبة نتيجة لذلك.

ورغم العلاقة الحميمة بين فياض وزوجته مادلين، فإنه سرعان ما يصدّق التهم الموجهة لها والتي تتّهمها بخيانة زوجها مع ابن عمها سامي. ونتيجة لذلك تتحطّم حياتهما معاً وتعود هي إلى «الدير» لتمضي بقية عمرها فيه. وحين تتّضح الحقيقة بالمصادفة لزوجها يبدأ البحث عنها ويحاول كسبها ثانية لكنها ترفض ذلك. تقول له: «أخيراً وجدت السلام»[٤٦]. وتشير هذه العبارة إلى رفض شديد لنسيج اجتماعي لم تستطع من خلاله أن ترتاح كامرأة. وتتوضّح رسالة الرواية من خلال ردّة فعل فياض، وحين يلقي النظرة الأخيرة على الدير قبل أن يبدأ رحلة العودة، يغمغم لنفسه: «أيتها النساء، مهما تكن حياتكن، تظلّ بعضكن طاهرات ووفيّات ومخلصات ورحيمات. أنتن مصدر العاطفة والحب والمودّة والمآثر الجيّدة. ومثل الزهور أنتنّ تملأن العالم بالعطر الفوّاح ومثل الآفاق تمنحننا الوضوح والفضاء، مع أن هناك بعضكن ممن يقوضن العلاقات ويضعفن السعادة الإنسانية»[٤٧]. ويشير هنا إلى أخته التي خطّطت ضده هو وزوجته وعرّضت زواجهما للخطر. وما يتحقّق هو الشكّ في التعميمات التي تُطلق جزافاً وتُقبل كما هي عن النساء. وهذا بالضبط ما كانت وداد سكاكيني متحمّسة جداً لإبرازه في رواية **أروى بنت الخطوب**. وفي تصدير لهذه الرواية، تكتب: «ليست كل النساء سواء. فبعضهن زهور، وبعضهن أشواك».

ويتكرر موضوع مشابه جداً في رواية **مذكرات زائفة**[٤٨] حيث تضحي ليلى بمهنتها من أجل الرجل الذي تحبّه بصدق، لكن الحقد الاجتماعي يدفع رشاد للاعتقاد بأنها قد خانته. وبدون بذل

أدنى جهد للتأكّد من حقيقة ما قيل له، يضربها على رأسها مسبّباً لها العمى، وتفقد طفلها وبيتها ونظرها، ومع ذلك تظلّ ترفض تقديم دليل ضد زوجها في المحكمة. وهنا ثانية، يعرف رشاد حقيقة ما جرى ولكن بعد فوات الأوان بالنسبة إلى ليلى؛ فالأذى الذي سبّبه لها أقسى من أن يُشفى. ومع ذلك، وعند اقتراب الرواية من نهايتها يطلق رشاد مرة ثانية تعميمات غير متروّية حول سامية، المرأة التي تصبح زوجته وأم طفله بعد أن يطلق ليلى. وتذكره ليلى نفسها بالدرس الهام الذي كان عليه أن يتعلّمه من تجربتهما المأساوية: «لا تحكم عليها قبل قراءة رسالتها»(٤٩). وتثبت رسالة سامية من جديد أن أحكامه عليها خاطئة كلياً. واللغة العربية في هذه الرواية الواقعيّة الاجتماعية سهلة المنال بشكل خاص، وتطوّر الأحداث منطقيّ والشخصيات بشر جديرون إلى حدّ كبير بالثقة، ورسالة المؤلفة منقولة ببراعة ومعالجة برشاقة عبر الرواية.

إن ما تؤكّـد عليه جميع هذه الروايات هوالظلم الكامن في الاعتقاد الخاطىء والدائم بأن النساء زانيات محتملات. والموضوع ليس جديداً طبعاً. وديزدمونا شكسبير في **عطيل** كانت ضحيّة مشابهة. لكن الروائيّات العربيّات يعتبرن أن هذا التجنّي الخاطىء على النساء هو أساس أكثر الشرور الاجتماعيّة، ويعرضن بطرق متعدّدة أن تغيير مواقف الرجال هو الخطوة الأولى في إحداث الإصلاح الاجتماعيّ. الجدير بالذكر أنه رغم كل المعاناة التي تصيب البطلات النساء، ليس هناك أيّ أثر للكراهية أو حتى الغضب في سلوكهن اللاحق. وبما أنهن بطلات في قضية أعظم من خلاصهنّ الشخصيّ، فإنهن يقدّمن مغفرة صادقة وقدرة على نسيان المحن الطويلة الأمد. والنقطة المهمّة هي تزويد أنماط تفكير النساء ووجهات نظرهن ورؤياهن بالبصيرة. ومع ذلك، نكتشف أن النساء يغفرن بصدق وينسين الشرور التي ارتكبها الرجال بحقهن.

في رواية إنعام المسالمة **الحب والوحل**(٥٠) يبدو أن الدكتور أحمد هو النتيجة بدلاً من أن يكون موضوع مثل هذه الجهود لدى الكاتبات النساء. فهو يحب زميلة له ترفض أن تخوض علاقة معه، لأنها تعرّضت للخيانة سابقاً من رجل أخلصت له، ولذلك ترفض أن تعرّض نفسها إلى تجربة محتملة مشابهة. وما أثار اهتمامي في هذه الرواية هو أنها تقدم على ما يبدو نتيجة منطقية للروايات التي جرت مناقشتها آنفاً. ونقطة البداية للبطل الذكر هنا هي إيمان عميق بالمساواة والندية بين الرجال والنساء. وفي الحقيقة، تبدأ الرواية حيث تنتهي رواية سكاكيني **أروى بنت الخطوب** ورواية سلامة **الحجاب المهتوك** ورواية باتع **مذكرات زائفة**. وفي مواجهتنا الأولى مع الدكتور أحمد، نكتشف أنه يرى في النساء أكثر من مجرد غايات جنسيّة. ويكتب في

رسالة إلى صديق: «كم كنت أنكر على حواء أن تكون في مستوى فكريّ يقارب الرجل. أنظر إليها كدمية جميلة وسخيفة. .. وما أن عرفتها حتى احترمت المرأة بعيداً عن كل ظلال الماضي، وساءلت نفسي مراراً: هل أنا أحمد ـ أحمد أيام زمان. .؟ أم أن حوّاء لم تعد حوّاء الماضي؟»[٥١]، ويصف هذا التغيير في نفسه على أنه نصر على ضعفه: «بعد أن تغلبت على ضعف الإنسان في أعماقي. وطالما أنني أخفقت في العثور على مثل أعلى فسأخلق أنا المثل وسيكون المثل من نوع فريد»[٥٢]. وبرغم كل الإغراء الاجتماعي، والضغوط أحياناً، يرفض الزواج من امرأة تفشل في كسب احترامه. وعندما يُصاب صديق آخر له بالشلل يجد أسباباً أكثر للتمسّك بموقفه. ومع رؤية روجة صديقه المرعوبة، والعاجزة عن تقديم المساعدة أو المواساة لزوجها، يتذكر حبيبته إيناس: «لو أن المصابة في زوجها هي إيناس لشجّعته على احتمال المصيبة، ولأشعرته بكونه عملاقاً لا يقهر رغم فقده لساقيه»[٥٣]. والرسالة هي أن الرجل وكذلك المرأة، هما أفضل حالاً مع رفيق قويّ من أن يكونا مع تابع ضعيف.

وإيناس، زميلة الدكتور أحمد وحبيبته، على أيّ حال، تكتنفها مجموعة مختلفة من المشاكل. وبما أنها ابنة وحيدة فقد شعر الجميع بأنها كانت يجب أن تأتي صبياً كي تتمكّن من أن ترث اسم أبيها وثروته: «وأسمع الهمس يعشّش في البيت والطريق. . لو كان صبياً، لو كان ولداً ذكراً. .»[٥٤]. وتلاحظ فيما بعد سبباً آخر لعدم رغبة أسرتها في البنت. وتقول، مخاطبة أباها الميت: «أما والدي فليرحمه الله، وليغفر لي. . . فعندما تمنّيت أن يكون المولود القادم. . . فتى. . . كنت تشفق أن يكون لك ابنة تخشى عليها أن تقع فريسة بين مخالب وحش كاسر»[٥٥]. وحول نقطة أخرى تناقش: «بدل أن تخشوا على فتياتكم من الذئاب، علموا أبناءكم [ألا يكونوا] ذئاباً يفترسون النعاج! طالما ليس في القطيع إلا نحن بناتكم وأخواتكم»[٥٦].

ومع إدراكها المرهف بوضعها كأقل من نظيرة للرجل في مجتمع أبويّ متصلّب، تقرّر أن تنال احترام مجتمعها، وذلك عن طريق ارتداء قناع مذكّر وحرمان نفسها من كل تعبيرات الأنوثة:

> «فكبتت مشاعرها. . . وخنقت أحاسيسها لتبدو كالفتى. . . ولكنها عاشت في قحط. . فهي فتاة ولا تتمتّع بحياة الفتيات. . وتبدو كالفتيان ولا تستطيع أن تمارس ما يمارسه الفتيان!. . فلقد كانت تخشى أن تكون ابتسامتها أعرض مما يجب قليلاً، أو أن تردّ على زميل إذا طال حديثه عبارة واحدة عن التحية العابرة. . . ومع الأيام

اكتسبت لقب الزاهدة أحياناً، والمتصوّفة أحياناً أخرى. فهل كنت زاهدة حقاً!؟ كنت أزهد في الناس حين أسمعهم يتحدّثون عني بأشياء قد لا تشير إلى الاحترام... أما قلبي، عواطفي... فإن الرماد يختبىء الجمر تحته ولا يستطيع إطفاءه»[٥٧].

وهكذا، في سعيها لرفض الوضع الاجتماعيّ المشوّه لسمعة النساء يكون عليها رفض ما كان الأثمن والأكثر أساسياً بالنسبة لها كامرأة؛ عواطفها ومشاعرها. فالكرامة والاحترام هما ميزتان ذكوريّتان ومن أجل اكتسابهما على النساء أن ينتحلن شخصية الرجل، وأن يلبسن حتى كالرجال، أن يتحوّلن إلى رجال وبذلك يحقّقن النجاح الكبير.

وتتفحّص كاتبة عربية أخرى، وهي سعاد زهير من مصر، الفروق الدقيقة والنتائج المختلفة لمثل هذه الحالة في روايتها **اعترافات امرأة مسترجلة**[٥٨]. (التي ستتم مناقشتها بالتفصيل في الفصل الرابع). والمرأة المسترجلة، باعتبارها المرأة الوحيدة التي يُسمح لها بمساواة مهنيّة مع الرجال، موضوع يتكرّر كثيراً في الأدب العربي. وفضلاً عن العديد من أعمال النساء العربيّات، فإن بعض الكتّاب العرب الذكور، مثل الطاهر بن جلون في روايته **ابنة الرمال**، قد تعاملوا أيضاً مع هذا الموضوع بما أنهم يعتبرونه الطريق الوحيد المتاح أمام النساء للعمل على قدم المساواة مع الرجال.

هذه الفكرة الراسخة عميقاً عن النقص الأنثويّ ضارّة إلى أبعد حد بوجود النساء. وفي أساسها فرضية أن «المؤنث» هو النقيض لكل حِرَفيّ ومنتج. وهكذا تصبح الذكورة شرطاً أساسيّاً لأيّ نشاط ذي مغزى. ولهذا كان أنصار تحرير المرأة يشترطون بأن على النساء أن يكنّ قادرات على العمل وفق أسلوبهن الخاصّ، الذي رغم اختلافه مع أسلوب الرجال قد يبرهن على صحته وفائدته. وبكلمات أخرى، بدلاً من الامتثال للثقافة الذكورية المسيطرة حالياً، يرى أنصار تحرير المرأة بأن على النساء تبني ثقافة أنثويّة، والتي يمكن أن تتراكم فوائدها عن طريق كل من الرجال والنساء. وفي هذا المثال يتعارض «القناع الذكري» بشكل مطلق مع كل القيم النسائيّة الأصيلة.

تدرك إيناس في **الحب والوحل** بعمق مدى حرمانها الناجم عن رغبتها في أن تعامل كنظيرة محترمة. وعندما تنزع قناعها الذكوريّ أخيراً من أجل رجل تحبّه، يتخلى عنها دون أي تفسير. التفسير الوحيد لسلوكه هو أنه ربما أحبّها كامرأة مسترجلة قوية، لكنه يغيّر رأيه حين يكتشف أنها

تحمل ميزات أنثويّة. ويخشى الرجال أن النساء الرقيقات الأنوثة قد يكن مفرطات في نشاطهن الجنسي، وأنهن لذلك قد يرتكبن الزنا في المستقبل. ولهذا السبب يمتنع العديد جداً من النساء عن إظهار عواطفهن بحرية، حتى نحو أزواجهن، خوفاً من الشبهات والشكوك الناتجة والتي ربما تتولّد في عقول الرجال. وتنسحب إيناس إلى قوقعتها من جديد، مصمّمة على حماية نفسها من أيّة ثورة عاطفيّة أخرى. وتقرّر ألا تتورط عاطفياً مرة أخرى أبداً «لا حباً بالذي ذهب وانتهى، وإنما رفقاً بكرامتي واحتراماً لذاتي»[٥٩]. ولهذا ترفض أن تستجيب للمفاتحات الجدّية من أحمد، الرجل الآخر، وتغادر إلى مكان آخر كي تعيش مع أمها، وتنتهي الرواية بينما لا يزال أحمد ينتظر عودة إيناس.

إن كل ما يمكن أن يراه ناقد عربي معيّن في إيناس هو أنها إنسانة ماسوشية مريضة معقدة، تستمتع بتعذيب نفسها وترفض الحُب دون سبب واضح[٦٠]. ويزعم أن هذه الرواية هي مثال ممتاز عن أدب النساء، والتي تعكس النفسيّات المنحرفة لدى النساء[٦١]. والحقيقة أن البطلة تحاول التأكيد على أنها قد حقّقت المساواة المهنيّة ولكن على حساب مشاعرها وقيمها الأنثويّة الثمينة. وما تريده إيناس هو مكان حيث تستطيع أن تكون في الوقت نفسه صاحبة مهنة وامرأة، دون أن توصم بأنها ناقصة حالما تخلع قناعها الذكري. وفي وقت مبكر يعود إلى عام ١٩٦١ تبحث إنعام المسالمة في هذه الرواية عن مكان، حيث تستطيع النساء أن يعملن كنساء وليس كرجال، وتحاول تحرير الأنوثة النسويّة من صفة الدرجة الثانية الملتصقة بها. وهذه الرواية الواقعيّة هي رواية احتجاج مثل **أنا أحيا** لليلى بعلبكي **وأيام معه** لكوليت خوري، لكن الاحتجاج يتعلّق هنا بالمحافظة على الحقّ بالانسحاب من نظام اجتماعي مذلّ. إنه نوع من المقاومة السلبيّة. ويبدو كما لو أن المؤلفة لم تقرّر تماماً التقنيّة التي ستستخدمها. فهي تبدأ بتقنية الرسائل التي سرعان ما تنساها المؤلفة والقارىء على حد سواء لأنه لا يتمّ أي تبادل للرسائل. والرواية واقعيّة نفسياً واجتماعياً في آن واحد. وهي تسبر عمق كل من النفس الذكريّة والأنثويّة وتفضح النفاق الاجتماعي، الذي يجبر كلاً من الرجال والنساء على إبقاء معيار مزدوج كي يتمكنوا من لعب الأدوار المحددة لهم وفق جنسهم بشكل سليم.

وبالانسحاب من النظام الزوجيّ أو العودة إلى الدير أو مواجهة موتهنّ «بسعادة»، تعلن هؤلاء البطلات أنهن يقمن باحتجاج ضد نظام اجتماعيّ، حيث لا يوجد مكان للنساء كي يعملن وفق شروطهنّ الخاصّة بهنّ. وظاهرة انتحار البطلات في روايات النساء العربيّات، أو هجرتهنّ أو

انسحابهنّ من النظام الاجتماعيّ، لا تعني، كما يوحي العديد من النقاد الذكور، أن «البطلات [قد] انتهين حيث بدأن»، أو أن «الروائيّين مقتنعون بأن هذه هي النتيجة المنطقيّة لمثل هذا السلوك»[٦٠]. والمشكلة هي أن مثل سوء الفهم هذا قد انتقل من جيل من الطلاب إلى جيل، عبر الذين يستشهدون أحياناً بالمشرفين عليهم دون قراءة النص الذي يشيرون إليه.

وقد «سمحت» الروائيات غالباً لبطلاتهن بالانتحار حين يبدو أنه لا يوجد مخرج، كما كانت النساء يلجأن في الحياة الحقيقية، أكثر من الرجال، إلى الانتحار للتعبير عن احتجاجاتهن المطلقة على ظروف حياتهن. ولا يزال يُتوقع من النساء في آسيا الوسطى (ويُشجعن غالباً) أن يحرقن أنفسهن حتى الموت كوسيلة للتطهير من عار اجتماعي.

كما انتحرت بطلة كيت شوبان في أواخر القرن التاسع عشر فإن «E» بطلة رواية إفلين عقاد *L'excisse*[٦٣] لم تجد مخرجاً إلا في قتل نفسها. ومع أنها امرأة ناضجة وواعية وقوية، فإن «E» في *L'excisse* تتنازل عن جسدها الحامل إلى البحر بعدما سحقت الأسرة والحبيب والزوج والمجتمع كل عصب حيّ فيها: «وتنظر «E» إلى المرأة والأطفال والبحر. إنها غير قادرة على ابتلاع ما يوجد في طبقها. ويجعل الانقباض في حنجرتها الأكل مستحيلاً. وتنظر إلى الباخرة والمسافرين وهم يصعدون الممرّ. وتتساءل، هل ستنجح أخيراً في الوصول إلى نهاية الطريق؟ ونور، هل ستجد نور الشمس حقاً؟ كم مرة يجب على المرء عبور البحار كي يفهم؟»[٦٤].

وسبر عقاد في *L'excisse* للقيود المفروضة على امرأة تهرب من منزل أبيها مع حبيبها لتكتشف في نهاية الأمر أن الحبيب قد أصبح زوجاً ظالماً، يذكّر إلى حدّ بعيد برواية كيت شوبان **الصحوة**، حيث تنظر شوبان إلى القيود المفروضة على هويّة المرأة في مجتمع كريول في نيو أورلينز مع بداية القرن العشرين، وصعوبات محاولة خلق مكان حقيقيّ لتحقيق وتطوير الإمكانية الشخصية والفنية لامرأة. تنتقل إدنا بونتيلير خارج منزل زوجها إلى «غرفة خاصة [بها]»، إلى مكان حيث يمكنها أن تكون وحدها مع أفكارها وتطوّر موهبتها ككاتبة، حرة في أن تحبّ أيّ شخص تريد. وتكتشف أنها تستطيع وضع خيارات لنفسها، لكنها لا تستطيع أن تغيّر أو تهرب من قيم المجتمع وتوقّعاته. ويدينها بالفجور العالم الذي كان يجلّها سابقاً، وتكتشف في النهاية أن حبيبها ضيّق الأفق مثل زوجها، وتسير إلى حتفها في البحر في إعلان نهائي فريد عن التحدّي واليأس.

كم عدد أجيال النساء اللواتي سيشعرن باليأس لدرجة اختيار الموت على الحياة قبل أن نبدأ جميعاً بفهم ما يعنين؟ وبعد فقدان خيط الأمل الأخير وبعد تاريخ من المقاومة والتحدّي والنضال والتضحية، تقوم «E» في *L'excisse* بدون تردّد «بخوض المياه التي تغيبها وتمضي إلى راحتها، تمضي إلى الصمت»[٦٥]. وتقوم إدنا بونتيلير في **الصحوة** بالشيء نفسه. لكن الخلاف الهام بين انتحار «E» والانتحارات الأخرى التي تواجهها في الروايات السابقة هو أن «E» فتحت الطريق للنساء الأخريات وتركت الراية مع نور. وتقول نور: «أرجو أن تكون فخورة بي، فقد أنقذتني. وبفضلها رأيت أشعة الشمس والنور. وبفضلها لن أضع القناع الخانق أمام وجهي. لقد أسموني نور عند ولادتي، [نور في العربية يعني الضوء؛ ويُستخدم مجازاً للدلالة على فجر يوم جديد] لكنني بدونها لم أكن لأعرف ضوء النهار. عليّ أن أحيا كي أساعد أخواتي الأخريات. وهذا ما كانت سترغب فيه، أليس كذلك؟»[٦٦] وعندما سألتُ إفلين عقاد عن السبب في عدم إبقاء «E» حيـة أكّدت فهمي للرواية، وأضافت: «لقد انتحرت بدلاً مني. وكنت على حافة الانتحار وبكتابة هذه الرواية وجعل «E» تفعل ذلك أعتقد أنني أنقذت نفسي». وأتساءل كم من الروائيات الأخريات قد كتبن رواية لإنقاذ حياتهن؟ . . .

لقد كانت الشروط الاجتماعية والتاريخية الخانقة هي التي جولت رانية إلى أداة في رواية إملي نصر الله، **الرهينة**[٦٧]، وبدون أي سبب معقول كما يبدو. وبعد منحها وهي طفلة من والديها الفقيرين إلى سيّدهما الإقطاعي تشعر رانية بالتزام أخلاقيّ لتنفذ رغبات والديها. فقد كان أبوها مديناً دائماً للبيك (السيد الإقطاعي) «بحياته ووجوده، وقد استخدم فرصة وعده بابنته لتسديد ديونه»[٦٨]. وكان والداها يدينان إلى نمرود(البيك) بكل شيء، وكانت هي النوع الوحيد من الدفع الذي يمكنهما تحمله. وهكذا فإن رفض نمرود كان يعني أن تغرق رانية والديها في الديون إلى الأبد، وأن تسبب لهم الإفلاس الاجتماعي والمالي والأخلاقي؛ وهذا ما لا تستطيع القيام به.

هذا بالضبط هو ما يُتوقع من النساء. عليهن أن يكنّ غيريات ومراعيات ومضحيات بأنفسهن. وحين يبدأن في فهم أدوارهن وواجباتهن وتفسيرها بصورة مختلفة، يتعرضن للشتم وتشويه السمعة. وهذا ما حدث لريا، بطلة رواية أخرى هي **شجرة الدفلى**[٦٩]، تأليف إملي نصر الله. فقد كانت ريا، البطلة، تحمل بصيرة حول الإساءة والمضايقة اللتين ورثتهما باسم الحب أو حسن الجوار أو الاهتمام. وعندما تحاول أن تبني حياتها الخاصة بصورة مختلفة عما

يُتوقع منها، تتعرض للإذلال والشجب الاجتماعيّ، وتُدفع أخيراً إلى الانتحار.

وفي روايات نصر الله، كما في روايات سكاكيني وسلامة والباتع والمسالمة، تظل البطلات عاجزات عن توضيح وجهات نظرهن أو المحافظة على براءتهن. ويسأل أحد النقاد لماذا لم تصرخ أروى في وجه مهاجميها؛ ولماذا تضفي الطابع الذاتي على نضالها؟ والسؤال يطرحه رجل، وهو رجل لا يعرف ما يعني امتلاك صوت وما يتطلب امتلاكه. إن استجماع الشجاعة للصراخ أو الكلام أو الرفض أو الاعتراض هو نصف الطريق لكسب المعركة، لكن هذا بالتأكيد ليس بالأمر الذي يسهل إحرازه.

لقد قدّم هذا الجيل الرائد من الروائيّات العربيّات بطرق بارعة متعدّدة التماساً مشجعاً للمساواة، والقضايا التي كانت تشغل بال النساء. كما تعرض هذه الروايات، ليس «التشابه» مع الرجال بل فرصة متكافئة معهم، وتمثل هنا نموذجاً من أدب لا يزال من الواجب اكتشافه. وسيأتي اليوم حين تشكّل هذه الكتابات النسائية جزءاً لا يتجزأ من أدبنا العربي ومن المناهج المدرسيّة والجامعيّة. وفي أواخر الخمسينات، على أي حال، أخذت أصوات الروائيّات العربيّات تُسمع بشكل أفضل بكثير وأصبحت الاستجابة ملموسة أكثر.

الهوامش

(١) Kate Millett's, `Sexual Politics'. Ballantine Books, 1989, Eighlh printing (1st published, 1969) p. 225

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٣٢.

(٣) من أجل وصف لوضع النساء في الاتحاد السوفياتي من الثلاثينات إلى الستينات، انظر: المصدر نفسه، ص ٢٢٢ ـ ٢٤٩.

(٤) المصدر نفسه، ص ٢٤٠.

(٥) المصدر نفسه، ص ٢٥٢.

(٦) المصدر نفسه، ص ٢٥٤.

(٧) لطيفة الزيات، **صورة المرأة في الرواية العربية والقصة القصيرة**، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٨٩، ص ٧٧.

(٨) Katte Millett's, `Sexual Politics', Ballantine Books, 1989, p. 222

(٩) **أسرار وصيفة مصرية**، مكاتب النشر والتأليف التجارية، القاهرة، ١٩٢٧، ص ١٠.

(١٠) المصدر نفسه، انظر: ص ١٣.

(١١) المصدر نفسه، ص ٣٦.

(١٢) المصدر نفسه، انظر: ص ٣٩.

(١٣) `The Mad Woman in the Attic'; Yale University Press, 1979, p. 73

(١٤) منشورات مكتبة الآداب، القاهرة، بدون تاريخ.

(١٥) الكتاب الذهبي، **روز اليوسف**، العدد ١٠٢.

(١٦) مكتبة مصر، القاهرة، بدون تاريخ.

(١٧) مكتبة مصر، القاهرة، بدون تاريخ، انظر: ص ٢٤٥.

(١٨) دار الأضواء، بيروت، الطبعة الرابعة عشرة، ١٩٨٧، ص ٤٣ ـ ٤٨.

(١٩) دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٨٩، ص ٨٠.

(٢٠) دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٤٩، ص ٥٨.

(٢١) المصدر نفسه، ص ٤٠.

(٢٢) المصدر نفسه، ص ٥٦.

(٢٣) `The Color Purple'; Pocket Books, Washington Square Press, 1982, P. 125.

(٢٤) حسام الخطيب، حول الروايات النسائية في سورية، **مجلة المعرفة**، دمشق، كانون الأول ١٩٧٥، ص ٧٩ ـ ٩٣، و ص ٨٦.

(٢٥) المصدر نفسه، ١٣٠ ـ ١٣١.

(٢٦) المصدر نفسه، ص ٨٧.

(٢٧) المصدر نفسه، ص ١٣٢.

(٢٨) صحيفة تشرين، دمشق، ٢ تموز ١٩٩٠.

(٢٩) ترجمها إلى الإنكليزية نبيل صفوت، منشورات The Octagon Press، لندن، ١٩٨٢، مع مقدمة بقلم Doris Lessing.

(٣٠) المصدر نفسه، ص ٨٥.

(٣١) القاهرة، ١٩٥٠.

(٣٢) المصدر نفسه، المقدمة.

(٣٣) وداد سكاكيني، **نقاط على الحروف، نقد وتعليق**، دار الفكر العربي، بدون تاريخ، ص ٥٧.

(٣٤) **إنصاف المرأة**، القاهرة، ١٩٥٠، أعادت نشرها في دمشق دار طلاس، ١٩٨٩، ص ٩٩.

(٣٥) المصدر نفسه.

(٣٦) المصدر نفسه، ص ٢٠ المقدمة.

(٣٧) **لعنة الجسد** هو عنوان رواية تأليف الكاتبة المصرية صوفي عبد الله، بيروت، المكتبة التجارية، الطبعة الأولى، ١٩٥٨.

(٣٨) الروايتان من منشورات جامعة بغداد، العراق.

(٣٩) مطبعة الصرخة، دمشق، ١٩٥٩. على غلاف هذه الرواية يوجد إعلان عن عمل قادم تأليف هيام نويلاتي كما يلي: **أيامي**، مقتطفات نثرية، مع مقدمة بقلم طه حسين. يُظهر تقديم طه حسين لعمل نويلاتي المكانة الأدبية التي كانت تتمتع بها نويلاتي آنذاك.

(٤٠) حول الروايات النسائية في سورية، القسم الثالث، مجلة **المعرفة**، دمشق، شباط ١٩٧٦، ص ٧٧ ـ ٨٨ و ص ٨٢.

(٤١) المصدر نفسه، ص ٧٩.

(٤٢) دار **الثقافة**، بيروت، بدون تاريخ.

(٤٣) المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٧٥. أعتقد أن هذه الرواية كُتبت في الخمسينات. وهناك إما فترة طويلة بين تاريخي الكتابة والنشر، أو أن حالة المجتمع الفلسطيني قد تجمدت في ذهن الكاتبة إلى أن تمَّ تصويرها بعد عقدين. وروايتها الأخرى: **وداعاً مع الأصيل**، والتي تدور حول تقسيم فلسطين عام ١٩٤٨، تدعم هذا الرأي.

(٤٤) دمشق ١٩٥٨.

(٤٥) **الحجاب المهتوك**، المصدر المذكور سابقاً، ص ٥.

(٤٦) المصدر نفسه، ص ١٥١.

(٤٧) المصدر نفسه، ص ١٥٢.

(٤٨) المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٧٥.

(٤٩) المصدر نفسه، ص ٢٣٨.

(٥٠) دار الثقافة، دمشق، بدون تاريخ. (على الأغلب ١٩٦١).

(٥١) المصدر نفسه، ص ٢٠.

(٥٢) المصدر نفسه، ص ٢١.

(٥٣) المصدر نفسه، ص ١٢١.

(٥٤) المصدر نفسه، ص ٧٨.

(٥٥) المصدر نفسه، ص ٩٧.

(٥٦) المصدر نفسه، ص ٩٢ ـ ٩٣.

(٥٧) المصدر نفسه، ص ٨٦ ـ ٨٧.

(٥٨) **روز اليوسف**، القاهرة، ١٩٦١.

(٥٩) **الحب والوحل**، المصدر المذكور سابقاً، ص ٩٨.

(٦٠) انظر: الخطيب، المصدر المذكور سابقاً، القسم الثالث، ص ٨١.

(٦١) المصدر نفسه.

(٦٢) المصدر نفسه، القسم الثالث، ص ٨٣، وانظرِ أيضاً: المصدر نفسه، ص ٧٧ ـ ٨٨. وجورج طرابيشي، الحرمان في الروايات النسائية العربية، **الآداب**، آذار ١٩٦٣.

(٦٣) **مطبعة القارات الثلاث**، ١٩٨٩.

(٦٤) المصدر نفسه، ص ٨٠.

(٦٥) المصدر نفسه، ص ٨١.

(٦٦) المصدر نفسه، ص ٨٥.

(٦٧) منشورات نوفل، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٦.

(٦٨) إملي نصر الله، **الرهينة**، منشورات نوفل، بيروت، ١٩٨٦، ص ١٢٧.

(٦٩) منشورات نوفل، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٨١.


Twitter: @abdulllah1994

انبثاق المرأة الجديدة

ولدت نفسي
مرتين في ساعة واحدة. . .
وسمعت
أبواق عصر جديد
وهبطت
على الأرض
وأصبحت نفسي.

سونيا سانشيز

في عام ١٩٥٠ نشرت دار المعارف، (مصر) رواية **الجامحة** للكاتبة المصرية الدكتورة أمينة السعيد ضمن سلسلة **اقرأ** المصرية، السلسلة التي أشرف على تحريرها طه حسين (١٨٩٨ ـ ١٩٧٣) وعباس محمود العقاد (١٨٨٩ ـ ١٩٦٤) وفؤاد صروف (١٩٠٠ ـ ١٩٨٥). وكانت الكتب المنشورة في هذه السلسلة تُوزع في جميع أنحاء العالم العربي. كما كانت هذه السلسلة شعبية جداً، يقرأها أشخاص من كل فئات الأعمار وموضع تقدير من جميع الطبقات. والدكتورة أمينة السعيد اختصاصية تربوية رائدة في جامعة القاهرة، تولت تدريس أجيال من المثقفين والكتّاب. ومن المؤسف أن **الجامحة** قد نفدت طبعتها منذ وقت طويل ويصعب جداً العثور عليها.

صفة «الجامحة» في اللغة العربية تعني الطائشة. وتُستخدم صفة«الجامح» المذكرة أكثر من المؤنثة، وغالباً ما يأتي استعمالها لوصف «حصان حرون صعب القياد». وفي اللغة العربية تبدو هذه الصفة مناقضة تماماً لكل شيء لطيف أو أنثوي. ومع ذلك، فهي تُستخدم في هذه الرواية

لوصف امرأة فنانة، «أميرة»، تصنِّف لوحاتها بين أفضل ما أنتجته بلادها والتي لها قلب شاعرة: «لأنها كانت في مباهجها وأشجانها قطعة من لب الحياة شاءت الأقدار أن تجعلها امرأة، وأن تؤثرها من العواطف بنصيب عشر على الأقل»[١]. ومن الممتع مقارنة عنوان هذه الرواية، المؤلَّفة عام ١٩٥٠، مع تلك التي ألفتها نساء عربيات بعد عقد أو اثنين. ومن بين العناوين التي تحضر إلى الذهن: **مراهقة** تأليف ماجدة العطار؛ **وفتاة تافهة** تأليف منى جبور؛ **وكفاح امرأة** تأليف كاثرين معلوف داغر، **وإصلاح** تأليف عزيزة الأبراشي؛ **ومذكرات زائفة** تأليف فتحية محمود الباتع؛ **ومذكرات امرأة غير واقعية** تأليف سحر خليفة؛ **وأنا أحيا** تأليف ليلى بعلبكي. ونلاحظ أن العناوين تُعبر إما عن رغبة في الإصلاح والتغيير، أو تصف ما هو غير واقعيّ أو تافه أو مراهق لتبرير عرض رؤيا وأسلوب حياة مختلفين للنساء.

الجامحة رواية نفسية[فهي تسبر بعمق الحياة النفسية والاجتماعية لبطلها وبطلتها] وتقدم نقداً رائعاً للتصنيف السائد «للذكر» على أنه أرفع منزلة و«للأنثى» على أنها أدنى منزلة. وموهبة أميرة وإمكاناتها الواعدة في البراعة الفنّية والإنجاز الشخصي تضعف بسبب خطأ أبيها في تنشئتها كرجل بدلاً من امرأة. وفي هذا المعنى، تُعتبر **الجامحة** النسخة النفسيّة لرواية طاهر بن جلون المشهورة جداً **ابنة الرمال**[٢]، حيث يحمل الأب هذا الميل إلى درجة مادّية غريبة بإطلاق اسم صبيّ على ابنته ومحاولته عبثاً تقييد تفكيرها وجسدها كي تتصرّف كرجل. وهي في النهاية ليست امرأة ولا رجلاً، بل مجرد حالة اجتماعيّة ونفسيّة استثنائيّة شاذّة.

وأميرة، الشخصية الرئيسية في **الجامحة**، فتاة شابّة حسّاسة ذات موهبة فنّية واعدة، تفقد أمها في عمر مبكر جداً ويربّيها أبوها المحبّ والحريص. لكنه، وبسبب نظرته لأنوثة ابنته وملكاتها الفنية على أنها دلائل ضعف، يقرّر إعداد ابنته لحياة صارمة خارج البيت وتخليصها مما يفترض أنه مواطن الضعف النسائيّ. ويقوم بتربيتها على هواه، بغض النظر عن إحساسها الخاصّ بها، أو غريزتها أو عواطفها. وتصبح مشوّشة وتفقد أي إحساس بالصواب والخطأ. وتربيته النابعة عن نيّة حسنة، والصارمة في الوقت نفسه، لأميرة كي تكون رجلاً بدلاً من امرأة تدمر شخصيتها بصورة يتعذّر إصلاحها. وإصراره على تقويض وجهة نظرها الخاصّة في الحياة وإحلال وجهة نظره محلها ينتهي إلى تدمير فاجع لحالتها العقليّة والنفسيّة. ولنورد مثالين فقط:

تحب أميرة، الأبنة الوحيدة، صورة أمها المتوفاة المعلّقة داخل إطار وتتحدّث إليها وتخبرها بأسرارها الصغيرة وتطلب نصيحتها أحياناً. وذات يوم تتسلّق كرسياً لتقبّل صورة أمها،

لكن الزجاج البارد يسبِّب لها رعشة. وحين تحاول معرفة المزيد عن أمها وتسأل عما إذا كان الطبيب يستطيع إعادتها، يوبّخها أبوها لإظهارها مثل هذا الضعف حيال فقدان أمّها. ويخبرها مراراً وتكراراً أنه يكره الدموع والألم لأنها تعبير عن الضعف الإنسانيّ، وهو لا يريد لابنته أن تكون ضعيفة. وبعد هذا لا تعود ثانية أبداً إلى ذكر أمّها المتوفاة أمامه.

والمرحلة الحاسمة الأخرى في طفولة أميرة هي حين تشاجرت مع لعبتها المفضّلة، ميما، وكسرت عنقها. ويصرّ الأب على أنه لا فائدة من الاحتفاظ بلعبة محطّمة. ومع تصرّفه بشكل يتناقض مع مشاعرها الغالية يُكرهها عبر مجادلته العقلانيّة على رمي اللعبة. وتحزن أميرة حزناً شديداً وتترك الحادثة انطباعاً مؤلماً في ذهنها يتجلّى بلوحة ترسمها بعد وقت طويل لاحق من حياتها.

ولأنها لا تملك القدرة على مجاراة مجادلات أبيها «المنطقيّة» المحكمة تكيّف أميرة نفسها لمراعاة رغباته، بغضّ النظر عن مشاعرها. وتعاني من الاغتراب الذي يستمرّ في ترك آثاره على علاقاتها خلال مرحلتي المراهقة والنضج على حدّ سواء. ويلقي الأب، كما يتضح في الرواية، ابنته إلى هذه الفوضى العاطفيّة والنفسيّة نتيجة أفضل دافع ممكن. باعتبارها ابنة وحيدة يريدها أن تكون «قويّة» وغير عاطفيّة كي لا تتعرّض للأذى بسهولة. ولأنها لا تملك القدرة كي تُسمع صوتها للآخرين أو تجبرهم للإصغاء إليها، فإنها تعود إلى صورة أمها باعتبارها الملاذ الوحيد لها من الناحيتين الاجتماعيّة والنفسيّة.

وتقيم العديد من البطلات الإناث في الروايات التي ألّفتها نساء عربيات علاقاتهن الأوثق مع ما هو خارج الجوّ الاجتماعيّ القمعيّ الذي يعشن فيه. في **مراهقة**، تأليف ماجدة العطار[٣]، على سبيل المثال، تقيم الشخصيّة الرئيسية، لمياء، العلاقة الهادفة الوحيدة في حياتها مع شجرة ياسمين، إلى درجة أن شجرة الياسمين تصبح «الكائن» الوحيد الذي يصغي إلى وجهات نظر لمياء.

إن كلاً من لمياء في **مراهقة** وأميرة في **الجامحة** تعاني من تحجيم اجتماعيّ سلبيّ وخطير، يجعل من المستحيل لأيّ منهما أن تبرهن على صحّة آرائها الخاصّة. ومن هنا، ففي بحثها عن ذاتها الحقيقية، تلجأ أميرة إلى الطبيعة، بعيداً عن المجتمع البشريّ: «وتمنّت لو كانت عصفوراً، لتعيش في الفضاء الواسع حرّة مستقلّة: ترتفع أو تنخفض، تطير أو تهبط، مسيَّرة بمحض إرادتها واختيارها، لا وازع لها في تصرّفاتها إلا رغبات فطريّة ساذجة، غير خاضعة لتقاليد أو قيود»[٤].

وبشكل مشابه، في مراهقة، ترغب لمياء أن تكون نخلة، حرة في أن تحرّكها الريح، وتهزّها العاصفة، وتنحني أو حتى تتعرّض للأذى، لكنها لا تتحطم أو تُدمَّر[٥].

وخلال حياتها تفشل أميرة في إقامة أيّة علاقة هادفة، مع زملاء أو أصدقاء أو زوج. إنها مشوّشة، وعاجزة عن تمييز الخطأ من الصواب وتحيّرها مشاعرها الخاصّة. وهي تستطيع أن تكون ذاتها فقط خارج حدود المجتمع البشريّ الذي تتعرّض فيه آراؤها إما للرفض أو للطعن. وذات مساء، على سبيل المثال، تقارن علاقتها بزوجها مع علاقتها بنجم تراقبه من نافذتها، فالنجم يفيض نوره بالتعاطف والتفاهم، على خلاف زوجها الذي تملؤها نظراته التقييمية بالانزعاج[٦].

وما يثقل تفكير أميرة بشدّة خلال حياتها ليس مجرد كلمات أبيها وأعماله، ولكن صمته الذي يطاردها طوال سنوات عديدة لاحقة. حين تحطّم لعبها يجلس قربها لدقائق تبدو دهوراً ولا ينطق بكلمة، ويبدو وجهه عبر الدخان المتصاعد للفافته مثل كابوسٍ مرعب[٧]. ويذكِّر هذا برواية إفلين عقاد *L'excisse* ، حيث تتحدّث ببلاغة عن الصمت المعذِب للأب الذي يمكن أن يكون أقسى من العقاب الجسديّ:

> إنه يكاد لا يتحدث معها. وهذا الصمت ينم عن اقتراب عاصفة عنيفة. وتدرك أكثر فأكثر أنه قد عرف شيئاً ما بالتأكيد. وهذه المواقف، وهذه النظرات، وهذه الصلوات، وهذه الوجبات الثقيلة والطويلة، وهذا الصمت هي أشياء مألوفة لديها. إنه يتهيأ لعمل شيء ما. شيء ما سيندفع خارج المنزل. شيء ما سينفجر في المدينة. والانتظار يعذب. وتنسحب أكثر فأكثر داخل زوايا المنزل لتتجنب أباها، ولتهرب من مواجهة عينيه، وكي لا تضطر لرؤية أمها وهي تركع على ركبتيها، وكي لا تشعر بعد بالتهديد واللوم يلاحقانها في كل مكان[٨].

ويجد صمت أبي أميرة تعبيراً في لوحة لطفلة مستغرقة بألم عميق، لأنها حطمت لعبتها قبل قليل: «كان وجه الطفلة يتحدث. . . عن الشقاء والإحباط وفقدان الثقة»[٩]. كما تلجأ سلمى، البطلة الحزينة في رواية فتحية محمود الباتع **وداع مع الأصيل**[١٠]، أيضاً إلى الرسم للتعبير عن مشاعرها حول مأساة سابقة، حين قُتل ابنها الصغير في حضنها بيد جندي إسرائيلي عام ١٩٤٨. والرسم، مثل الكتابة، وسيلة للتعبير عن الذات، وأحياناً للاحتجاج الاجتماعي. تقول أميرة عن

لوحتها: إن اللوحة ليست «طفلة كسرت دميتها، بل امرأة تحطمت سعادتها تماماً، وكان عليها أن تمضي بقية عمرها بالألم والندم»(١١). الطفلة التي كانت مشوشة في التعامل مع لعبتها تصبح المرأة العاجزة عن تمييز الخطأ من الصواب(١٢). وتفشل أميرة في الزواج من الرجل الذي تحبه، ويهجرها زوجها وتنتهي الرواية بعودتها إلى منزل أبيها وهي جالسة على الشرفة تنتظر فرصة أخرى كي تصلح ما فقدت(١٣).

العبرة التي يجب تعلمها من حياة أميرة هي أن ما هو منطقي للرجال يمكن أن يكون مدمراً كلياً للنساء. إذ ليس ثمة حاجة لتبرير الطريقة التي تشعر بها النساء. ومشاعرهن مشروعة لمجرد أنهن يشعرن بها. والقصة لا تعتبر الأب مذنباً. فكل ما يحاول عمله هو أن يضمن مصلحة ابنته، بل إن المبادىء الاجتماعية التي يُساء فهمها والتصنيفات الاجتماعية «للأنثى» على أنها ضعيفة و«للذكر» على أنه قوي هي المستهدفة هنا. ويصوَّر الأب على أنه أب حنون فعلاً ولكن عيبه يكمن في قبوله للقيم الاجتماعية بمعناها السطحي. والرواية هي دعوة عميقة لمناقشة هذه القيم الاجتماعية وطرح ما ثبت أنه ضار بسعادتنا وازدهارنا كبشر. والأمر المسلم به هو أن التصنيف الاجتماعي لهذه القيم والذي أُسيء فهمه هو الذي يحتاج إلى تغيير.

تدعو **الجامحة** القارىء أن يعيد النظر في مفاهيمه الموروثة بأن «العقلاني» عظيم، أما العاطفي فهو وضيع. وتدافع عن وجود الاختلاف، وحتى عن أهمية وجوده. كما أنها شهادة على صحة العواطف الإنسانية، جميع العواطف الإنسانية من حزن وألم وارتباط وحب، وشهادة تثير أسئلة جدية حول التصنيف المعتاد لبعض العواطف بأنها ضعيفة. والنقاش المضبوط والموجه جيداً في الرواية ينظم هذه العواطف ويؤكد أهميتها. وهذا كله منفذ عبر الإيحاء والمثال. وقدر أميرة كامرأة مشوشة وبالتأكيد غير سعيدة يدعو للارتياب في مسعى أبيها لتسليحها ضد «ضعف» جنسها.

والجامحة مكتوبة بصيغة الغائب، الأمر الذي ينسجم مع النقاش المضبوط، والتحرري بعمق في الوقت نفسه. وتقنية تيار الوعي مستخدمة بشكل فعال لخلق نسيج من التفاعلات والعلاقات المتبادلة بين المظاهر المختلفة لحياة أميرة وتجاربها الطويلة. والشخصيات مزيج مصقول من القوة والضعف، من الخير والشر. وهم نتائج معقولة لمجتمعهم وظرفهم الإنساني. هذا النقد المباشر للأخلاقيات الاجتماعية السائدة من القيم الأنثوية والذكورية مهّد الطريق إلى تساؤل أكثر جرأة حول هذه القيم التي سببت عاصفة في العالم العربي عام ١٩٥٨.

الاختلاف الأول اللافت للنظر بين **الجامحة**، من جهة، وروايتي **أنا أحيا** (بيروت، ١٩٥٨) تأليف ليلى بعلبكي، **وأيام معه** (بيروت، ١٩٥٩) تأليف كوليت خوري، من جهة أخرى، هو أن الأخريين كُتبتا بصيغة المتكلم. وتلك كانت المرة الأولى التي تعطي فيها روائيات عربيات بطلاتهن أدواراً متحدية غير تقليدية، ويسمحن لهن باستخدام ضمير «أنا». والأكثر من ذلك، أن وجهات النظر النسائية في هاتين الروايتين قد اعتبرت للمرة الأولى المعايير الأساسية للقيم الاجتماعية والأخلاقية. تتساءل كل من لينا في **أنا أحيا** وريم في **أيام معه** عن جميع أوجه حياة النساء العربيات، ولا تقبلان شيئاً سوى ما يمليه تفكيرهما ومشاعرهما عليهما. تحدد الفقرة الافتتاحية في **أنا أحيا** أسلوب الرواية بكاملها:

> فكرت، وأنا أجتاز الرصيف، بين بيتنا ومحطة الترام: لمن الشعر الدافىء، المنثور على كتفي؟ أليس هو لي، كما لكل حي شعره يتصرف به على هواه؟ ألست حرة في أن أسخط على هذا الشعر، الذي يلفت إليه الأنظار حتى أمسى وجودي سبباً من وجوده؟ ألست حرة في أن أمنح حامل الموسى لذة تقطيع خصلاته وبعثرتها بين قدميه، ليرميها حامل المكنسة، في تنكة صدئة؟ ثم ألست حرة في أن أتردد أكثر من مرة لزيارة حامل الموسى، فأشبع عيني من رؤية الأداة الحادة، وهي تتكتك وهي تأكل. وهي تقتل؟ في المساء، وبعد أن أرجع من عملي، سأسحب رجلين ثقيلتين إلى حيث الأداة الحادة. فأنا أحس برغبة جامحة: اسماع دمار، لمشاهدة أشلاء، للتحديث بأصابع قاسية، جبارة، لا ترحم[١٤].

تحدد هذه الفقرة مسار النقاش والحدث في الرواية. وتتضح حتى في هذه الفقرة الأولى انطلاقات كثيرة بعيداً عما يُتوقع من أية امرأة عربية (حتى بطلة رواية) أن تكون عليه. كان رفض «الشعر الطويل»، رمز الأنوثة، الخطوةَ الأولى فحسب نحو رفض التحجيم الاجتماعي والسلطة الأبوية.

أنا أحيا رواية واقعية اجتماعية تستخدم المناجاة وتقنية تيار الوعي لكشف مظاهر مختلفة للواقع الاجتماعي. ونادراً ما يُستخدم الحوار نتيجة إحساس عميق بالاغتراب يتخلل علاقات البطلة مع كل أفراد بيئتها الاجتماعية. تتفحص البطلة، لينا فياض، بدقة الطبقة، والجنس، والعلاقات الاجتماعية والسياسية، وتأتي استنتاجاتها على خلاف دائم مع استنتاجات الآخرين.

الرواية مكتوبة بلغة شاعرية بسيطة تأسر انتباه القارىء من البداية حتى النهاية. وهناك شخصية رئيسية واحدة فقط، لينا. مع ذلك، فإن الشخصيات الأخرى المقدمة بشكل رئيسي من خلال وجهة نظر البطلة تبدو حقيقية وذات مصداقية. والبطلة، في مجتمع حيث يعم النفاق الاجتماعي، امرأة تقرر ألا تكون منافقة وتصمم أن تكون منسجمة مع نفسها كي تشعر بأنها تستحق الحياة؛ ومن هنا كان العنوان: **أنا أحيا**.

وقد اكتشف العديد من الكتّاب عبر التاريخ أن الحقيقة أصعب من أن تُقبل، وأصعب غالباً من أن يُصرّح بها. ولهذا السبب تُستخدم اللغة أحياناً لتقديم حقائق صعبة بشكل محبّب. وتختلف وجهة نظر البطلة عن وجهات النظر السائدة وتقترح نهجاً مختلفاً جداً. والحياة بالنسبة لها، تستحقّ العيش فقط حين يواجه المرء حقيقة وضعه. وهي تتّخذ قراراً مبكراً كي لا تصبح جزءاً من نفاق النظام، سواء في البيت، أو في الجامعة، أو في مكان العمل أو في الميدان السياسيّ. ومصدر إلهامها هو اعتقادها الراسخ بأن الأمور الشخصيّة هي سياسيّة في النهاية.

ولأنها ابنة رجل غنيّ، لا يُتوقع من لينا أن تعمل. لكنها تبحث عن عمل، على أي حال، لأنها ترفض طريقة استخدام أبيها للأحداث السياسيّة والناس من أجل جمع المزيد من الثروة. وما يغضبها هو أن الثروة ترتبط غالباً مع المكانة الاجتماعيّة: «فإذا نحن بومضة عين، كما يحدث في الأساطير، أثرياء. بكل وقاحة: يتباهى والدي بجهاده في جمع الثروة، وبصداقته للفرنسيين في عهد الانتداب. كأن هذه النعمة التي يضيع فيها، ليست من حرمان ألوف الأسر التي أطعمها الفرنسيون طحين الترمس والشعير والذرة البيضاء، على شكل إعاشات»[١٥]. كما تدرك أيضاً أن أباها مسؤول عن اختفاء بعض السلع الأساسية من السوق، وتصدمها قلّة اهتمامه بشعبه وتركيزه على ثروته وتوقعاته المستقبلية من أجل أولاده. وهي لا تحترمه وتشعر بالأسى على أمّها «مسكينة والدتي! لا تعرف من الحياة إلا أن تشارك الرجل فراشه، وتطهو له الطعام، وتربّي له الأولاد»[١٦].

وعلى غرار فرجينيا وولف في **السيدة دالوي**، تستخدم ليلى بعلبكي في **أنا أحيا** تقنيّة تيّار الوعي كي تمنح بطلتها حرية ملاحظة ما يحدث، ومرونة الحركة بين الماضي والحاضر، والتعليق على ذلك من منظورها الخاص. وفي الحقيقة، كما تُرى كل الأحداث والشخصيات من خلال عيني السيدة دالوي نتعرف هنا على المجتمع اللبناني عبر منظور لينا الخاص. مثل السيدة دالوي، تمشي لينا في الشوارع، وتلاحظ وتتذكر وتفكر وتعلق، ولكن دائماً كمراقبة خارجيّة لا تحكمها

الأعراف الاجتماعيّة المقبولة للسلوك. وهدفها المحدّد هو سبر تعقيدات المشاكل التي تسبّب اغترابها عن المجتمع الذي وجدت نفسها فيه. تبدو هذه المشاكل وكأنها شخصية، لكنها على مستوى أعمق هي مشاكل سياسيّة إلى حد كبير. ومع أنها قلقة من العدوان الثلاثي على مصر (١٩٥٦)، ومن النتائج التي لا يمكن توقّعها لتأميم قناة السويس، فهي تعترف بأنها لا تملك حلاً جاهزاً لمشاكل فلسطين أو كشمير أو الجزائر؛ وهي تؤكد على أن الجانب الشخصي هو جوهر الجانبين الاجتماعيّ والسياسيّ.

وعلى مستوى شخصيّ، تسعى لتحقيق الحقوق الفرديّة البسيطة، مثل مشاهدة فيلم سينمائي وحدها. وتكشف الظلال الدقيقة للإزعاج النفسيّ الذي تتعرّض له النساء، وبخاصة هؤلاء اللواتي يطمحن إلى عيش حياة مستقلّة. والمشكلة الأخرى هي التشوّش الحاصل بين امرأة مستقلّة ومعتزّة بنفسها من ناحية، وامرأة سهلة ورخيصة، من ناحية أخرى. وتجربة لينا مع زميلها (الذي لا يمكنه أن يراها إلا كجسد على الرغم من كل جهدها الواعي لإثبات أنها مساوية له) تُظهر أن التشوّش ينشأ في عقول الرجال العرب، الذين لم يقرّروا بعد ما إذا كانوا يريدون أن تكون النساء خادمات أو نظيرات لهم، وإذا كانوا يعتبرون مطلب النساء للحرية حاجة إنسانية أساسيّة أو شكلاً من أشكال الانحلال الجنسي.

ولكنّ الرجال، في رأي لينا، ليسوا الوحيدين الذين يجب توجيه اللوم إليهم. فالنساء، أيضاً، يسبّبن استمرار وضعهن من خلال رضوخهنّ لأدوارهنّ المعطاة كدمى ومستهلكات للأزياء. والمشكلة المستعصية بالنسبة لها هي أن زملاءها مهتمّون فقط بشكلها، ولكنهم لا يهتمّون أبداً بما تقول. بمعنى ما، لا تؤخذ بجدّية أبداً: «وهم الآن على أتم استعداد لشرب دماء بعضهم بعضاً، لنيل قبلة من شفة ثائرة، وللمسة نهد»[١٧]. لكنهم لا يسمعون أبداً ما أتحدث به عن السياسة أو فلسطين أو الجزائر! وهي هنا تثير مشكلة هامّة جداً. فالرجال قد قرأوا دائماً في كتابة النساء ما يرغبون بقراءته ويرون في النساء ما يميلون إلى رؤيته. ولينا ليس لديها موقف من قضايا الجنس والطبقة فقط، بل كذلك من «الأحزاب، والمشروع العسكري، والجسد، والعمل، وفلسفة العقائد الدينيّة، والمستقبل. . . كنت أفكر بأمور جديدة، هي: تحديد موقفي من كل هذه المشاكل»[١٨]. والفارق بين لينا ومديرها في العمل، على سبيل المثال، هو أنه بينما تنبثق مخاوفها الشخصيّة من اهتماماتها الاجتماعيّة والسياسيّة الواسعة، فإنه، من ناحية أخرى، مهتمّ فقط بالنتائج المحتملة للتغييرات الاجتماعيّة والسياسيّة على وضعه الخاص.

وثمة فارق رئيسيّ واحد بينها وبين جميع الناس من حولها، وهو فارق سياسيّ. فالزملاء والأصدقاء والحبيب المحتمل، بهاء، يعبرون عن ولائهم للسياسة الحزبيّة، ويتحدّثون عن الإيديولوجيات والجماهير. وهي تعتقد أن: «حاجتنا إلى الواقع الأفضل، والأسمى... معناه: حاجتنا إلى إنطلاقة الفرد»[19]. والرجال يتحدّثون عن الملايين والمجتمع؛ وهي تتحدث عن الفرد والعائلة. ومن هذا الجانب تُعتبر **أنا أحيا** رواية عن صوت فرديّ مستقل يسعى لترسيخ كرامة الفرد وسلامة عقله مقابل الولاء الحزبيّ، والامتيازات الطبقيّة والاعتبارات العائليّة. وما يجب تذكّره هنا، هو أنه لدى نشر هذه الرواية في أواخر الخمسينات، كانت الإيديولوجيات تكتسح العالم العربي. وتحاول هذه الرواية رفض هذه الموجة لصالح صوت الفرد وحرّيته. ولو نُشرت هذه الرواية عام ١٩٨٨ عندما بدأ التحرّر من السياسة الحزبيّة بالظهور، لكانت لاقت ترحيباً جيّداً باعتبارها موضوعيّة وفي وقتها المناسب: ولسوء الحظ أنها سبقت عصرها بثلاثين سنة.

واحتجاج لينا ضد المبادىء الاجتماعيّة والسياسيّة يماثل رفضها للتصنيف النمطيّ للنساء، على أنهن أشياء ذات سيقان ونهود وأذرع شهيّة. وينشأ رفضها للسياسة الحزبية من منطلق رفضها نفسه أن تكون جزءاً من المؤسسة الزوجيّة. وأسبابها في كلتا الحالتين تتعلق باهتمامها بحريتها واستقلالها؛ فهي تقرر ألا تتزوّج أبداً ما دامت القوانين تفرض أنني: «أنا العبدة، وهو السيد المطاع. لي التلبية، وله الطلب. لي الجوع وله الشبع. لي الانتظار، وله ساعة التنفيذ!»[20]. وما تريده بدلاً من ذلك هو رجل «يمكن أن يشاركها السماع إلى نشرة الأخبار، وقراءة الكتب، والذهاب إلى السينما، وتدخين لفافة، وإعداد المائدة»[21]. أريد رجلاً يمكنني مشاركته كلاً من مسرات الحياة وأعبائها، في علاقة ليس فيها تابع أو رئيس... وعند ذلك فقط يمكنني الإحساس بأني حقاً أعيش.

مع توسع تجربة لينا في الحياة وتعمّقها، تكتشف أنها ليس لديها ما يجمعها مع العائلة، والأصدقاء والزملاء. وحتى بهاء، الذي بدا واعداً بتفهّم وجهة نظرها الخاصة، يثبت في النهاية أنه واحد «منهم». ويتركها ذلك في مأزق مستعص حول كيف وأين يمكن لها أن تعمل: «لا أستطيع حراكاً. وأنا لا أستطيع أن أعيش في اللامكان، في اللازمان، في اللامعيّن.»[22]. وتتنبأ لينا هنا بمأزق عفاف، بطلة رواية سحر خليفة **مذكرات امرأة غير واقعية**[23]. وسبب عدم واقعيّة عفاف هو عدم وجود سياق اجتماعيّ واقعيّ يمكنها أن تعمل فيه. وهي تشترك مع لينا في مشكلة رئيسيّة: فآراؤهما مرفوضة غالباً حتى قبل التفكير فيها. وتستخدم الروايتان تقنية المناجاة وتيّار

الوعي مع حوار قليل جداً بين الشخصيات. ومن المحزن ملاقاة عفاف، بعد لينا بثلاثين سنة تقريباً، وهي تعاني من إحساس مشابه جداً من الاغتراب عن العائلة والمجتمع واكتشاف عدم وجود فضاء جديد للنساء.

كانت الصرخة التي تلت نشر **أنا أحيا** هائلة. فقد اتهمت المؤلفة، ليلى بعلبكي، بالبذاءة والفجور. وشعرت بعلبكي بالحيرة والارتباك ولم تعرف كيف تتابع. ومقدمة روايتها الثانية **الآلهة الممسوخة** ترى أن ردّ الفعل العام أثقل تفكيرها كثيراً. وهي تكتب:

> إذا كانت «أنا أحيا» رواية عفوية متفلتة، ثائرة على الأساليب التي كانت متبعة في كتابة القصة الطويلة، عالجت مشاكل أبطالها ببساطة ووضوح، فقد تعمّدت أن تكون «الآلهة الممسوخة» رواية معقّدة، لها بناء واضح وصعب، بعد أن كان البناء في «أنا أحيا» خفياً يسري كسلك من الحرير الناعم شفاف في جسم الرواية، ثم استبدلت البطل الواحد في «أنا أحيا» محور الأحداث، استبدلته بعدة أبطال في «الآلهة الممسوخة» لهم نفس التأثير والأهميّة والتحكم في سير مصائرهم[٢٤].

والآن، بعد مرور أكثر من ثلاثين سنة على نشر هاتين الروايتين، أصبح من الواضح لكل قراء بعلبكي أن **أنا أحيا** رواية متفوّقة وأنها كانت أقرب إلى قلب المؤلّفة وعقلها. وقد أُتُّهمت بالتعبير عن صوتها الفردي بينما أهملت كلياً العائلة والأخلاق الاجتماعيّة. وهي تدافع عن نفسها من جديد في مقدّمة روايتها الثانية، هكذا: «ولا أنكر أن في كتاباتي صوتي **أنا**، وفيه تنفّسي ونبضات فكري، وفيه لمسات أصابعي، ولكنني أحياناً كثيرة، لكنني دوماً، أقف مدهوشة أمام اكتشافاتي»[٢٥]. ويبدو أمراً غريباً أن تشعر كاتبة بالحاجة إلى الدفاع عن نفسها لأن كتابتها تحمل صوتها الخاصّ و«نبضاتها الخاصّة». وهذه بالتأكيد خاصّية طبيعية جداً وأمر جرى تقييمه منذ زمن سقراط وحتى ماكس فيشر ونجيب محفوظ. وما يجب الأسف عليه هو أنه لو أن ليلى بعلبكي لم تتعرض لتلك الصرخة العامة بعد روايتها الأولى، ربما لكانت أغنت الأدب العربي بروايات أخرى مشابهة لروايتها **أنا أحيا**، التي يمكن أن يجد بها كل من الرجال والنساء المتعة والفائدة.

كوليت خوري وأيام معه

في عام ١٩٨٨، بعد ثلاثين سنة من نشر روايتها الأولى **أيام معه**[٢٦]، تظلّ كوليت خوري موضع تساؤل من مندوب صحيفة البعث في سورية: «هل كانت بطلاتك يعملن ما كنت أنت

عاجزة عن عمله في ذلك الوقت؟»، أو، بشكل عام أكثر، «هل كانت هذه وظيفة الأدب الذي تكتبه النساء في سورية خلال ذلك الوقت؟»[٢٧] ويلخّص هذا السؤال تاريخ نقد روايات خوري، النقد الذي اعتبر خوري مدافعة عن الإباحية الجنسيّة وأن إنتاجها الأدبيّ انحراف في الأخلاق والثقافة العربيتين. ويشير العديد من النقاد إلى خوري بأنها امرأة من الطبقة المترفة لا تحتاج إلى العمل، ولذلك تحوّلت إلى الكتابة كوسيلة لملء الوقت ونقض كل القيود التي تتعلّق بجسد المرأة. وهذا اختلاق كامل. فبالنسبة إلى كوليت خوري، تُعتبر الكتابة شكلاً جدّياً من المشاركة في تغيير النظام الاجتماعيّ عبر تفحّص دقيق لمؤسّساته الأكثر أهميّة وحساسيّة. وفي أغلب الحالات يبرهن نقد رواياتها عن فشل النّقاد في فهم ما تقول وفي سبر أبعاد كتاباتها وأهدافها. ومن المدهش أن النقد غالباً ما يسلّط الضوء على قيم ومبادىء في أعمال خوري هي بالذات ما تسعى المؤلفة إلى تقويضها. وأقدم فيما يلي قراءة نقدية لرواية **أيام معه** التي كانت أكثر روايات خوري إشكالية، والتي اعتُبرت أفضل رواياتها الخمس وأسوأها سمعة[٢٨].

يمكن قراءة **أيام معه** على ثلاثة مستويات مترابطة: المرأة، والرجل، والمجتمع. ومنذ البداية يتضح أن المستوى الحيوي هو المتعلّق بالمرأة. وتستخدم الشخصيّات كلاً من الحوار والمناجاة وتتمتّع بدرجة كبيرة من المرونة والحرية. وهي تملك عوالمها المستقلّة المتميزة وتعزّز تفاعلاً ذا مغزى مع بعضها بعضاً.

تتضمّن الرواية أربعة أقسام. القسمان الأولان والقسم الرابع متساوية في الطول، بينما القسم الثالث هو الأكبر والأكثر حسماً. وفي كل منها تتخذ علاقة البطلة ريم مع حبيبها زياد أو خطيبها ألفريد بعداً جديداً ومقراً مختلفاً. وفي هذا المعنى، يساعد بناء الرواية على توضيح موضوعها وتصعيد النقاش الدائر.

تبدأ الرواية مع ريم، البطلة، وهي تتساءل عن أحكام اجتماعيّة تتعلق بها كامرأة، وتقارن طموحاتها مع المجال الاجتماعيّ المحدود الذي يفترض أن تعمل ضمنه. وتسأل نفسها: «ألمجرد أنني شابّة، وصريحة، وأكتب الشعر، يجب أن أحاكم في هذا البلد؟ حتى أنني كنت في بعض الأحيان أشكّ في نفسي، وأتساءل إذا كنت فعلاً تلك الفتاة التي تخلق مشاكل لأسرتها، لسبب وحيد، هو أن نفسها لا تخلو من الطموح، وأنها تطالب بكرامتها كإنسانة تريد أن تحيا»[٢٩]. ومن هذه النقطة فصاعداً، تسبر الرواية وجهة نظر ريم المختلفة بصورة جوهريّة عن

وجهة نظر مجتمعها. والجديد هنا هو أن ريم لا ترفض فقط الأنماط السائدة للتفكير والسلوك، لكنها تقترح أيضاً قيماً اجتماعيّة وإنسانيّة بديلة. وشخصية ريم هي الأكثر تأثيراً لأنها ترفض الوصول إلى هدفها عن طريق النفاق. وهي تناقش بصراحة واجبها تجاه نفسها وتجاه مجتمعها وتحاول إقامة علاقة منطقيّة بين الاثنين. وخلال ذلك، تفضح الممارسات المنافقة وتدعو إلى تبنّي معيار واحد في كلا الميدانين، الشخصيّ والعامّ.

تعي ريم بعمق إمكانيّتها ونفسها الحقيقيّة. وهي مصمّمة على توجيه علاقاتها بطرق تحقّق هذه الإمكانية. وتدور مواجهتها الأولى مع أسرتها حول حقّها في العمل. فبنات الأسر الغنية مثلها لسن بحاجة إلى كسب عيشهن. لكن العمل بالنسبة لها يعني شيئاً آخر غير ذلك. وهي تصرخ في وجه أسرتها: «أنا في حاجة إلى حياتي.. إلى شخصيّتي.. إلى فرديتي.. إلى إثبات وجودي»[٣٠]. وبالنسبة إلى ريم، كما كانت الحال بالنسبة إلى لينا في **أنا أحيا**، أن يعيش المرء يعني أن يحقّق ذاته، أن يكون له صوت وأن تكون له كلمة. وكي تحقّق إمكانيّتها عليها أن تخوض معركة حيثما التفتت. والفجوة بين مفاهيمها عن الحشمة والسلوك القويم وبين مفاهيم المجتمع الذي تعيش فيه هي فجوة واسعة جداً.

وفيما يتعلق بالأسرة والمجتمع، فهي مخطوبة إلى ألفريد المقيم في باريس لإكمال دراساته. ولذلك فهي لا تملك الحق في الخروج مع أيّ رجل آخر. لكنها لا تشعر بالتزام نحو ألفريد، لأنهما يقرران قبل مغادرته أنهما ليسا لبعضهما بعضاً، وقد وافقا على أن يعيشا حياتهما المستقلّة. ومن المهمّ ملاحظة أنها في علاقتها مع الرجل الذي تحبّ، أي زياد، تمارس رقابة أكثر صدقاً من التي يطلبها المجتمع منها. وهي ترفض السيطرة الاجتماعيّة وتستعيض عنها ببوصلة شخصيّة هادفة أكثر، تأخذ بعين الاعتبار كرامتها واحترامها لذاتها بدلاً من الثرثرة الاجتماعيّة. وهكذا، فإن الصراع بين تصوّرها الخاص حول كيف يجب أن تكون عليه الأمور في العالم وبين الممارسات الاجتماعيّة الموجودة يتزايد مع تقدّم العمل الروائيّ.

وريم غير متسامحة مع الرجل الذي تحب تماماً كما هي مع أسرتها ومجتمعها. وتدرك أن زياداً هو نتاج مجتمعه الخاص، لكنها مصمّمة مع ذلك على إعادة تثقيفه وإعادة تعريف الأنوثة والذكورة له. وتقول لنفسها: «هذا الرجل ليس إلا طفلاً أفهمه وأعذره، وليست مادّيته سوى رواسب تجارب تافهة سطحيّة.. سأحيطه بحناني، سأبرهن له أن المرأة قادرة على أن تكون صديقة وأنيسة ومواسية، وأن العاطفة الحقيقيّة المخلصة، أغلى من المادة.. وأسمى من

الحياة»[٣٠]. ومن الواضح أن نقاش ريم يتجاوز تحرير النساء كي يشمل إعتاق الرجال من المواقف والتصرّفات التي يُساء فهمها حول النساء. ومع خاتمة القسم الأول من الرواية، يشعر القارىء بأن فارقاً قوياً قد أثير بين وجهات النظر الاجتماعية، والذكوريّة، والنسويّة، بهدف ترسيخ درجة من التفاهم والتوافق بين هذه المستويات الثلاثة بدلاً من التناقض والمواجهة اللذين سادا حتى الآن.

ويُبرز القسم الثاني من الرواية المأزق، الذي لا يزال أكثريّة الرجال العرب يشعرون به تجاه تحرير النساء. وتُظهر علاقة ريم مع زياد أن الرجال العرب لا يزالون مشتّتين بين المرأة التقليدية والجديدة. وعلى المستوى الكلاميّ يبدون مؤيّدين أشدّاء لتحرير النساء، لكنهم يظلّون في حياتهم الشخصية متحمّسين جداً لإظهار أن زوجاتهم، وأمهاتهم، وأخواتهم بعيدات عن النساء المتحرّرات. ويبدو أن صلب المسألة هو أن هؤلاء الرجال لا يزالون يخلطون بين الاستقلال المسؤول وبين الإباحيّة والفجور. ومثل هذا الموقف يسبّب الارتباك للنساء. فالنساء اللواتي لا يستجبن إلى تودّد الرجال يُتهمن بالمحافظة والجبن، وعندما يستجبن يُعتبرن نساء خليعات. وهذا المأزق لا يزال مشكلة رئيسيّة في حياة النساء العربيات في التسعينات كما كان عام ١٩٥٨.

وعلى أي حال، تقرّر ريم القيام بما تفترض أنه صواب وتترك الأمر للرجال والعالم الخارجي لفهم هذه المرأة الجديدة. وخلال ذلك، تلقي ضوءاً هاماً على الفوارق الموجودة بين مفاهيم الرجال والنساء عن الحب، والعلاقات، والتضحية، والعواطف. وتكتشف أن النساء عاطفيّات أكثر، لكنها تضيف إضافة هامّة وهي أن العاطفة العميقة هي دليل القوة وليست دليل ضعف، لأنها الخاصيّة الأثمن في الطبيعة البشريّة. ومع تسلّحها بهذا التقدير لنفسها كامرأة، تحاول ريم تحرير زياد من الأفكار السلبيّة التي يُساء فهمها عن النساء وتحريرهنّ: «سأعلمه.. سأعلمه كيف يكون إنساناً. سأزرع في عينيه النهمتين نظرات عاطفيّة، سأغرس في نفسه اليابسة قيماً صحيحة، وسأزيح عن كاهله أعباء السنين الماضية، ورواسبها»[٣٢].

ويسبر القسم الثالث من الرواية علاقة حبّ تهدف إلى تجاوز الموجود لاكتشاف الممكن. وتكرّر ريم السؤال القديم الذي طرحه قبلها بكثير كل من ماري وولستونكرافت وشيلي وجورج إليوت: «لماذا لا نعتبر الحب بدل الزواج قاعدة للعلاقات بين الرجال والنساء؟».

وبجرأة وثقة بالنفس، ترفض ريم القيام بأيّ شيء سراً وتتصرف بطريقة تعتبرها هي نفسها

مشرّفة. ونتيجة لذلك، تعزل نفسها عن مجتمع يفضل السلوك المتكتمّ للمحافظة على مظاهر الاحترام والشرف الاجتماعيّ. وتثبت لها علاقتها مع زياد أنها كامرأة أصدق مع نفسها منه مع نفسه؛ ربما لأنها لها مصلحة أكبر في التغيير ولأن لديها الأقل مما يمكن أن تفقده. وحبيبها، على العكس، إما أن يتمسك بالمبادىء الاجتماعية أو يلغيها حسب مصلحته فقط. وهو يشارك أحياناً حتى في معاقبتها بصمت لأنها تحدّت المجتمع من أجله.

وعلى غرار ليلى بعلبكي، تكتشف كوليت خوري عالم المرأة بتفاصيله الدقيقة وأبعاده الواسعة. والجديد هو الإحساس بالكبرياء الذي تحمله ريم حول عالمها وقيمها، بغضّ النظر عن تقييمات مجتمعها. وفي مناجاة يائسة تعترف ريم بالفجوة التي لا يمكن تخطّيها بين آرائها وآراء زياد: «وماذا أقول لهذا الرجل؟ وهو يعتبر المرأة دمية من «عجين»، يؤذيها، يرميها، فيمحو معالمها. . . ثم بقليل من الجهد، يعيدها إلى شكلها الأوّل! إنه لا يفهم أن نفسيّتي كإناء من «الكريستال» الرقيق، تكفيه «نقرة» جافّة كي يتصدّع إلى الأبد. . . لا. . . إنه لا يفهم أن جهود حياته بأكملها لن تعيد الإناء إلى نقائه الأصلي»[٣٣].

وقبل نهاية القسم الثالث بقليل تثار قضية اجتماعيّة هامّة. فالخطيب، ألفريد، الذي تُعجب به لكنها لا تحبه، يصل. وتبذل الأسرة والأصدقاء جهداً لتأمين فرص لها كي تفعل ما تشاء معه، بينما يدينونها جميعاً للقاء الرجل الذي تحبّ بشكل حقيقيّ. وفي علاقتيها مع كل من الحبيب والخطيب يوجهها إحساسها فقط بما هو صحيح ومناسب. وما يدعو إلى الحيرة هنا هو أن المرء لا يمكن أن يتوقّع من ريم كامرأة تتحدّى النظام أن تحافظ على علاقتها مع الخطيب، بعد أن قرّرت أنه ليس ثمة مستقبل لهذه العلاقة. وربما يمثّل هذا مهادنة من قبلها، سعياً وراء طمأنينة الأسرة.

ولخيبة أملها الكبيرة، تكتشف ريم أن زياد يحبّها فقط عندما تبدأ بلعب دور المرأة التقليديّة، التي تخشى رأي الناس ولا تجرؤ على الظهور علناً معه. وعندما يفشل زياد في تقدير المرأة الجديدة فيها، تقرّر وضع نهاية لعلاقتهما وتكرّس نفسها لفنّها وكتابتها: «أنا على مفترق الطريقين. . أيهما أسلك؟ وفجأة. . شُقّت طريق ثالثة. . وامتدت إلى اللانهاية. . طريق تلمع في سمائها الرحبة النجوم. . . وتتفتح الابتسامات ورودا مبعثرة في مساحاتها. . . ورفعت الكأس إلى شفتيّ، فإذا النجوم ليست إلا. . حروفاً. . باسمة. . شعرت حالاً بحاجة إلى الاندفاع في هذه الطريق. . . فأعانق حروفي، وأبثّها أسراري، وأضيع بينها»[٣٤]. وخلال تطوّر مقنع وجيّد البناء

للأحداث، تحرّر البطلة نفسها من الضغط الاجتماعيّ والأعراف التقليديّة معاً إلى درجة أن الرواية تنتهي مع ريم وهي تحقّق نفسها الكامنة وتصبح مسيطرة تماماً على حياتها وقدرها. وقرب النهاية تقول لنفسها: «إن زياد اليوم كما تمنّيته دائماً أن يكون، أما أنا اليوم فكما كان يجب أن أكون. . نعم. . تغيّرنا نحن الاثنين»[٣٥].

وهذا التغيير ليس حاداً ولا مفاجئاً. ويصبح التغيير ممكناً نتيجة مقدرة الكاتبة على سبر الحياة الداخليّة بعمق لدى كل من الرجال والنساء وتفحّصها بعدسات غير تقليديّة. وبالمقارنة مع الصورة السائدة للنساء على أنهن ضعيفات، تقدّم ريم مثالاً على تفرّدهن وجرأتهن وقوّتهن. ويبدو أن المشكلة تكمن في حقيقة أن الرجال لا يزالون عاجزين عن تقبّل النساء على أنهن نظيرات ورفيقات لهم. ولذلك، فالرواية تدور بالقدر نفسه حول الرجال العرب الذين لم يتوصّلوا حتى الآن إلى تفاهم مع المرأة الجديدة، مثلما تدور حول المرأة العربية الجديدة التي تحاول ترسيخ هويّتها الجديدة. وما يتّضح في الرواية هو أن ظهور المرأة العربيّة الجديدة لا يرافقه بالتأكيد ظهور الرجل العربيّ الجديد القادر على قبول هذه المرأة كرفيقة له. وتُعتبر الرواية من هذا الجانب متشائمة فيما يتعلّق بموقف الرجال من النساء، لكنها متفائلة فيما يتعلق بإمكانية النساء وقدراتهنّ.

والشخصيّات تتطور بدلاً من بقائها ساكنة؛ وتتفاعل سواء فيما بينها أو مع واقعها، ونتيجة لذلك تغيّر آراءها ووجهات نظرها بشكل مستمر. والشخصيّة النسائية الرئيسيّة، ريم، تملك إحساساً واضحاً جدّاً بالهويّة وتظهر شجاعة في سعيها وراء التوجّه الذي تريد، على الرغم من كل الصعوبات التي تعترض طريقها. إن ما يميّز سعيها التحرّري أنه يخلو من المرارة والغضب. فهي تعمل من أجل مستقبل أفضل لنفسها، والذي في الوقت ذاته سيكون مستقبلاً أفضل للرجال أيضاً، وهي تدرك تماماً أن الرجال، على غرار النساء، هم نتاج واقعهم الاجتماعيّ ولذلك ينبغي إعادة تربيتهم بدلاً من مواجهتهم.

في روايتها **اعترافات امرأة مسترجلة**[٣٦] (التي أتى ذكرها في الفصل الثالث) تبدأ سعاد زهير من حيث توقّفت كوليت خوري. وجوهر هذه الرواية هو صراع ناضج مؤمن بمساواة الجنسين ضد الفوارق الجنسيّة والنماذج الاجتماعيّة التي تشوّه سمعة النساء. وتسبر سميحة، بطلة هذه الرواية، ما يحدث لامرأة عربيّة بعد إكمالها رحلة ناجحة لاكتشاف الذات وإدراكها، وكيف تتصرّف هذه المرأة الجديدة وكيف يتقبّلها مجتمعها. . تقدم سميحة في كل تصرّفاتها صراعها كمثال عما يجب على النساء أن يقمن به. وهي تحيط بتجارب أمها وأخواتها وقريباتها وصديقاتها

في محاولة لمناصرة قضيّة النساء باعتبارها مثالاً ورائدة. كما أنها تعزو تجربتها خلال طفولتها إلى الأعباء التي كانت أمّها ترزح تحتها وإلى استغلال أختها من قبل طبيب الأسرة.

وتختبر سميحة أولاً قوة أنوثتها في مغازلة عَرَضيّة مع جار لها. وكم تصاب بالرعب حين يحاول اغتصابها بدلاً من منحها قبلة وعناقاً، كما تتوقّع. وفي سن الخامسة عشرة تتزوج برجل لا تحبّه، وتهجر حبيبها الطالب في المرحلة الثانوية الذي لا يستطيع إعالتها. والحبّ لا يولد، ولا ينمو أبداً بينها وبين زوجها. وهي لا تحترم وثيقة الزواج التي لا تدل على حب أو رغبة. وفي علاقتها مع زوجها تشعر بأنها تُغتصب يومياً. ولذلك فهي لا تشعر بحرج في هجره والعودة إلى حبيبها.

تنشأ كل محن سميحة من حقيقة أنها وُلدت أنثى. وتختبر مباشرة، في كونها توأماً لصبي، التمييز الذي يمارسه الجميع لمصلحة أخيها. فهو قرّة أعين أمه وأبيه بينما هي «مجرد بنت». وتتعلّم منذ طفولتها المنافسة، والتفوّق في كفاءتها على الصبية كي تصل إلى مجرّد نصف موافقة المجتمع التي تُمنح طوعاً إلى الصبية. ويُظهر لها مثال أمها التي تسأل دائماً «أين يمكنني أن أذهب إذا تركت أباك؟» أهميّة العمل والاستقلال الاقتصادي لكل امرأة. ومع ذلك فالتجربة تعلّمها أنه «لا يكفي للمرأة أن تحقق استقلالها الاقتصاديّ كي تصبح شخصاً مساوياً اجتماعياً يملك إرادته الحرة، إذا لم تغير وضعها كتابعة عاطفياً للرجل. والتبعيّة العاطفية هذه تدفع بغالبية النساء الجريئات إلى قبول العيش في منزلة أدنى من الرجال»(٣٧).

وعلى غرار ريم في أيام معه، تحمل سميحة قيمها المستقلّة الخاصة التي لا تتطابق أبداً مع الأعراف الاجتماعيّة. ورغم رغبتها في أن تكون أماً فهي ترفض أن تلد طفلاً من رجل لا تحبه، ولو كان زوجها بشكل قانوني. وعندما تطلّقه يعتبرها الرِّجال امرأة متاحة جنسياً. وفي العمل والشارع على حدّ سواء تتخذ مظهراً ذكرياً وتبدو عديمة الإحساس والتعاطف. وتعتبر أن هذا ضروريّ كي تحمي نفسها من التحرّش الجنسيّ. يصبح القناع الذكوري الذي تضعه هاماً لأنه كلّ ما تملك لحماية أنوثتها الضعيفة. وبهذا المعنى تُعتبر هذه الرواية بنية متماسكة لمشاكل التكافؤ بين الجنسين التي هي معقل التمييز ضد النساء. وخلال الرواية تكرر البطلة مقارنة صراعها مع صراع أخواتها، وتوضح إلى حدّ كبير أن معركتها تدور حول مصير جميع النساء وليس حول مصيرها الخاصّ فقط.

وعلى غرار **أنا أحيا** و **أيام معه** كُتبت هذه الرواية بصيغة المتكلّم، مما يمنحها قوة

ومباشرة. وترفض البطلة رأي الرجال بها على أنها هدف جنسيّ وتفضّل أن تكون لا جنس لها و«مذكّرة». وطموحها هو علاقة حبّ ورعاية مع رجل يعتبرها مساوية بدلاً من تابعة. وتوحي الرواية بوضوح أنه لا يمكن وجود حبّ بين شريكين لا يعتبر كل منهما الآخر متساوياً تماماً معه. ولذلك، فإن بحثها عن الحبّ الحقيقيّ هو في حدّ ذاته سعي من أجل المساواة الاجتماعيّة الفعليّة بين الرجال والنساء. و«القناع الذكوري» الذي فرضته على نفسها هوالاحتجاج الأوضح ضد نظام اجتماعيّ يحطّ من قدر الأنوثة. فقط بعد أن تحب رجلاً تدرك أن كل ما تريده في حياتها هو الحبّ والعاطفة، ويمنحها هذا الإدراك الطمأنينة ويحثّها على إهداء اعترافاتها: «إلى الفتاة العزيزة التي أردتها أن تكون ابنتي من الرجل الذي علّمني كيف أحب بعد فوات الأوان بالنسبة لي؛ إلى ابنته المستقبليّة من أي امرأة أخرى»[٣٨].

وتسبر الرواية الظلال المختلفة للفروقات بين الجنسين، التي تجعل من حياة النساء صراعاً ضد تيّارات القيم الاجتماعيّة منذ الطفولة المبكّرة إلى الشيخوخة. وفي الوقت الحالي يُعتبر هذا إلى حدّ ما أكثر مما يمكن للمجتمع العربيّ أن يتحمّله. وفي مقدمة روايتها توضح الكاتبة الصعوبات التي كان عليها أن تواجهها نتيجة نشر هذه «الاعترافات». وقد نُشرت على حلقات في مجلة روز اليوسف المصرية المحترمة والواسعة الانتشار خلال هذا القرن. وقد تحوّلت الأسئلة إلى نقمة، ثم إلى غضب وتهديدات: «خلال نشر هذه «الاعترافات» وُجهت لي عشرات [آلاف] الأسئلة من أشخاص يعرفونني وأشخاص لا يعرفونني. وقد أغضب هذا أفراداً من أسرتي هدّدوا بمقاضاتي في المحكمة إذا لم أوقف النشر وأحمي اسم العائلة، حتى لا يعتقد الناس أنني أنا التي كتبتها!»[٣٩]. وزعمت سعاد زهير أن امرأة تحتضر أعطتها كتاب المذكرات هذا وطلبت منها أن تنشره بعد موتها، لكنها مع ذلك لم تُبرّأ من المسؤولية. وتعبر زهير عن إعجابها ببطلة هذه الاعترافات، لأنها تتحدّى بشجاعة أسلوباً كاملاً من التفكير والسلوك وتصمد في الدفاع عن مبادئها ووجهة نظرها: «إنها علامة فارقة ورائدة في مسيرتنا من أجل الحرية والمساواة»[٤٠]. وفي تعليق هامّ تبدي زهير تماهياً مع كاتبة هذه الاعترافات وتشير إلى أهميتها من أجل قضيّة جميع النساء:

> إن تجربتي المتعلّقة بنشر هذه الاعترافات والمضايقة الاجتماعية التي سببها هذا لي قد عزّزتا من جديد الرسالة التي نقلتها هذه الاعترافات؛ الرسالة في أن ثمة تناقضاً ضخماً بين رأينا عن الرجال والنساء. وقد أثبتت لي تجربتي بهذا النشر أن التقديم

الأدبيّ لتجربة حقيقيّة هو حقّ ممنوح للرجال وحدهم. وما يجب الاعتراف به هو أن الحياة والحرّية الكاملتين هما حق لكل من الرجال والنساء. وعندما يرسخ مثل هذا الحق علينا أن نكتشف قيماً جديدة في كل مظهر من مظاهر حياتنا الإنسانيّة[٤١].

إن كلاً من سعاد زهير في هذه المقدمة وبطلة **اعترافات امرأة مسترجلة** تميلان إلى التنبؤ بعالم جديد، حيث تتمتّع النساء بمساواة وحرية مطلقتين مع الرجال. وإهداء هذه المذكرات إلى الابنة المستقبليّة للرجل الذي علّم البطلة كيف تحبّ ذو دلالة هامّة. فالبنت هي ابنته من أية امرأة أخرى. وما يدل عليه ذلك هو أن هذا هو الرجل الجديداللازم لخلق واقع جديد للنساء. والمرأة الجديدة حيّة وتنتظر بصدق ولادة الرجل الجديد. وبعد ولادته فقط يمكن للعالم أن يصبح مكاناً أفضل لكل من الرجال والنساء. ولذلك فإن الإهداء هو إلى الجيل الجديد الذي سيتكوّن من الرجال والنساء المتحررين.

وعلى غرار فرجينيا وولف في مقالتها «النساء والقصة»، تناقش زهير في مقدمتها أن العمل الأدبي لا بدّ وأن يعكس تجربة كاتبه بشكل أو بآخر. وتضيف، في الحقيقة «لا شيء يميز عملاً أدبياً أكثر من صدقه وأصالته»[٤٢]. وهكذا، فإن النقاش ليس لمجرد تحديد أعراف اجتماعيّة وأخلاقيّة جديدة تضمن علاقات أفضل بين الجنسين، بل ولإعادة النظر أيضاً في تقييماتنا الأدبيّة وإعادة التفكير بأحكامنا الأدبية.

لا تزال القضايا المثارة في الروايات الأربع المدروسة في هذا الفصل هي القضايا الرئيسية التي تشغل النساء العربيّات اليوم. وتكرر الروائيّات العربيّات العديد من المواضيع نفسها التي كتبن عنها منذ سنوات مضت، لأنه لم يتم حسم أي من المشاكل التي تعرّضت للبحث. والفوارق بين الجنسين التي عبر عنها عمل سعاد زهير لا تزال منتشرة في حياة النساء العربيّات. وعلى أي شخص يتذمّر من أن النساء العربيّات اليوم لا يزلن يرفعن مطالب «المساواة بين الجنسين»، التي رفعتها النساء قبل عقود، يمكننا أن نجد رداً في كلمات أمينة السعيد. فقد عنفت عام ١٩٧٦ شيخاً بارزاً (عالماً دينياً مسلماً) لقيامه بمثل هذا التذمّر: «لماذا. . . هل يعتبر هذا مستمسكاً ضد النساء التحرّريات أنهن ـ طوال حياته ـ ما زلن يرددن ما قلنه في زمن هدى شعراوي، [وسيقلنه] ما دُمْنَ لم يحصلن على مطالبهن وما دامت موجودة العلل التي تدمر المبادىء الأخلاقيّة لمجتمعنا»[٤٣].

الهوامش

(١) **الجامحة**، أمينة السعيد، دار المعارف، مصر، سلسلة اقرأ، العدد ٩٢، تموز ١٩٥٠، ص ٦.

(٢) ترجمها عن الفرنسية ألان شريدان (Harcourt Brace Jovanovich، ١٩٨٧).

(٣) دار الراوية، بيروت، ١٩٦٦.

(٤) **الجامحة**، المصدر المذكور سابقاً، ص ٣٩.

(٥) **مراهقة**، تأليف ماجدة العطار، دار الروائع، بيروت، ١٩٦٠، انظر: ص ٨٣.

(٦) **الجامحة**، المصدر المذكور سابقاً، انظر: ص ١٥٦.

(٧) المصدر نفسه، انظر: ص ٢٩.

(٨) **المنبوذة**، المصدر المذكور سابقاً، ص ٣٠.

(٩) **الجامحة**، المصدر المذكور سابقاً، ص ١٨١.

(١٠) الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٧٠.

(١١) **الجامحة**، المصدر المذكور سابقاً، ص ١٨١.

(١٢) المصدر نفسه، ص ١٨٤ ـ ١٨٥.

(١٣) المصدر نفسه، ص ١٩١.

(١٤) **أنا أحيا**، ليلى بعلبكي، المكتب التجاري، بيروت، ١٩٥٨، ص ١.

(١٥) المصدر نفسه، ص ٣٤.

(١٦) المصدر نفسه، ص ١١٢ ـ ١١٣.

(١٧) المصدر نفسه، ص ١٠٣.

(١٨) المصدر نفسه، ص ١٢٩.

(١٩) المصدر نفسه، ص ١٧١.

(٢٠) المصدر نفسه، ص ١٩٥.

(٢١) المصدر نفسه، ص ١٩٥ ـ ١٩٦.

(٢٢) المصدر نفسه، ص ٢١٢.

(٢٣) بيروت، دار الآداب، ١٩٨٦.

(٢٤) **الآلهة الممسوخة**، المكتب التجاري، بيروت، ١٩٦٠، ص ٥.

(٢٥) المصدر نفسه، ص ٦.

(٢٦) دار الأنوار، دمشق، الطبعة الخامسة، ١٩٨٠ (الطبعة الأولى ١٩٥٩).

(٢٧) **صحيفة البعث**، دمشق، ٥ آب ١٩٨٨.

(٢٨) رواياتها الأربع الأخرى: **ليلة واحدة**، بيروت، ١٩٦١؛ **كيان**، دار الوثبة، دمشق، ١٩٦٨؛ مر صيف، دار طلاس للنشر، دمشق، ١٩٧٥؛ **أيام مع الأيام**، دمشق، ١٩٨٠.

(٢٩) **أيام معه**، دار الأنوار، دمشق، ١٩٨٠، الطبعة الخامسة، ص ١٧.

(٣٠) المصدر نفسه، ص ٢٧.

(٣١) المصدر نفسه، ص ٩٢.

(٣٢) المصدر نفسه، ص ١٣٣ .

(٣٣) المصدر نفسه، ص ٢٣٣ .

(٣٤) المصدر نفسه، ص ٣٤٨ .

(٣٥) المصدر نفسه، ص ٣٥٩ .

(٣٦) **روز اليوسف**، مصر، ١٩٦١ .

(٣٧) المصدر نفسه، ص ١٠٦ .

(٣٨) المصدر نفسه، ص ١٦٢ .

(٣٩) المصدر نفسه، ص ٥ .

(٤٠) المصدر نفسه، ص ٦ ـ ٧ .

(٤١) المصدر نفسه، ص ٦ .

(٤٢) المصدر نفسه، ص ٦ .

(٤٣) **فتح البوابات**، المصدر المذكور سابقاً، ص ٣٦٤ .

النساء والأمة: الروايات النسائية ١٩٦٠ـ ١٩٦٧

يهدف هذا الفصل إلى تحدّي الرأي الشائع في النقد الأدبيّ العربيّ بأن الروايات النسائيّة تركز فقط على الحبّ، والأسرة والأطفال. ومع أن هذه المواضيع تُعتبر مشروعة بحدّ ذاتها، وبخاصة إذا أخذنا في الحسبان حقيقة أن «الشخصيّ هو سياسيّ في النهاية»، واعترفنا بأن أقوى ارتباط لدى النساء هو الأسرة والأطفال، فمن الطبيعي، إذاً، أن تكتب النساء عما يعرفنه بشكل أفضل وعما جرّبنه أكثر. ومع ذلك، فهذا لا يعني مطلقاً أن النساء كن غير مباليات بما يحدث في الميدان السياسيّ. والروايات التي سيتمّ بحثها في هذا الفصل هي شهادة على حقيقة أن النساء لم يكن مهتمّات بالأسرة والأطفال فحسب بل وبالأمة أيضاً. والواقع أن الروايات النسائية التي كُتبت في أوائل الستينات كانت سياسيّة بشكل أساسي أكثر منها اجتماعية. وهدف هذا الفصل، على أي حال، ليس مجرد إثبات أن الروايات النسائيّة كانت سياسيّة، ولكن إظهار أن سياستها كانت ضد التّيار السائد، الأمر الذي يُعتبر مسؤولاً عن تهميشها. والروايات المختارة موضوعاً للبحث في هذا الفصل هي: **الباب المفتوح**(١)، تأليف الدكتورة لطيفة الزيات(مصر)؛ **ثلوج تحت الشمس**(٢)، تأليف ليلى اليافي(سورية)؛ **فتاة تافهة**(٣)، تأليف منى جبور(لبنان)؛ **ليلة واحدة**(٤)، تأليف كوليت خوري(سورية)؛ **نهاية وعبرة**(٥)، تأليف حياة بيطار(لبنان)؛ **كفاح امرأة**(٦)، تأليف كاثرين معلوف داغر(لبنان)؛ **مراهقة**(٧)، تأليف ماجدة العطار(سورية)؛ **طيور أيلول**(٨)، تأليف إملي نصر الله (لبنان). والشيء المشترك بين هذه الروايات هو صحوة الوعي لدى النساء. فالنساء يحلّلن وينتقدن الواقع الاجتماعيّ والسياسيّ، ويستحضرن رؤيا جديدة تضع الأسس من أجل إعتاق كلّ من الرجال والنساء، ومن أجل البقاء السياسيّ والازدهار المستقبليّ للأمة العربية بكاملها.

تقدم رواية **الباب المفتوح**، تأليف الكاتبة المصرية الدكتورة لطيفة الزيات، كفاح جيل من الرجال والنساء معاً ضد العناصر السلبيّة في التاريخ العربي. وهي ليست، كما يُفترض عادة، وثيقة تاريخية للفترة ما بين عامي ١٩٤٦ ـ ١٩٥٦؛ لكنها بالأحرى تعالج هذه الفترة من وجهة نظر مختلفة، شخصيّة واجتماعيّة وسياسيّة، وتكشف في العديد من مفاصلها الصلات الخفيّة بين مواقف الرجال من النساء ومواقفهم من بلادهم وأمّتهم. وهذه المواضيع الهامّة تُعرض في قصة ليلى وحسين عامر. فمن ناحية، تمثل ليلى مصر ومستقبلها، ومن ناحية أخرى، هي امرأة حقيقيّة تعيش وتتفاوض مع واقعها. ولذلك فإن وضعها ودورها يتغيران وفقاً لتغير البنية السرديّة والاتجاه والهدف من الأحداث.

يتحرّك السرد في **الباب المفتوح** على ثلاثة مستويات مختلفة تتعلق بالنساء والمجتمع والبلاد. وتتفاعل هذه المستويات وتتقاطع لتمارس تأثيراً متبادلاً فيما بينها. ومنذ بداية الرواية حتى نهايتها تتلازم مواضيع النساء والأمة، بينما يؤمن البعد الاجتماعيّ الدليل المقنع على أن هذين الموضوعين مشدودان بشكل دائم إلى بعضهما بعضاً. وفي هذا السياق، تعبِّر خيبة أمل ليلى في حبيبها عصام، حين يرفض مرافقة أخيها محمود إلى قناة السويس للقيام بواجبه الوطني، عن هذه الصلة خير تعبير. ومن ناحية أخرى، يحفّزها تعلّقها الشديد بحسين عامر، الوطني الأصيل، للتغلّب على كل الصعوبات العائليّة والاجتماعية كي تبني مستقبلاً أفضل معه، لهما ولبلدهما معاً. لأنّ الذين يعتبرون تحرير النساء وتحرير البلاد وجهين لعملة واحدة قادرون على بناء مستقبل أفضل لمجتمعهم. وترمي ليلى خاتم خطوبتها من رمزي، وتعانق حسيناً عناق الحبيب والرفيق. وبعد خوض معركة بورسعيد تسأل ليلى حسيناً إن كانت هذه هي النهاية: «وساد الصمت بينهما من جديد، وهما يتطلعان إلى الجماهير المتدفّقة أمامهما وخلفهما، وكأنها موجة عاتية منتصرة جارفة تندفع إلى الأمام. وقال حسين وعيناه تزدحمان بعمق عاطفته: «دي البداية يا حبيبتي»[٩].

تسبر الرواية أعماق الواقع الاجتماعيّ والسياسيّ والوطنيّ، في محاولة جدّية ومركزة لاكتشاف بداية جديدة وأفضل للتغير الاجتماعيّ والسياسيّ، بداية يساهم فيها كل من الرجال والنساء كشركاء لبناء مستقبل أفضل للمحتمع بكامله.

وبرؤيتها من هذا المنظور، يصبح من الأسهل تفهّم أسباب فشل ليلى في خلق واقع جديد في مجتمع تتعارض أخلاقه تماماً مع كرامة النساء، ومنظورهنّ وطموحاتهنّ. وتتبين ليلى طريقاً

جديداً للعمل حين تشارك في مظاهرة ضد قوى الاحتلال، وتتحدّى إرادة الأسرة كي تصبح «صوتاً وحّد كيانها وكيان الكل»(١٠). لكن ومضات التفاؤل هذه تبهت حالما تعود إلى البيت، حيث يضربها أبوها وتشعر بالذهول من أخيها الذي يُفترض أنه تقدّمي، لكنّه يدعم موقف أبيه ويلح عليها كي تعترف بخطئها. ويقول أخوها: «عارفة يا ليلى، المهم أنك تدركي إنك كنت غلطانة، لو أدركت كده مش حتتألمي زي ما بتتألمي دلوقت»(١١).

يشلّ ليلى ردّ فعل أخيها نحو اشتراكها في مظاهرة. وتكتشف للمرة الأولى خلافاً حاسماً بين موقف الرجال النظريّ من تحرير النساء وبين موقفهم الحقيقيّ. وتدرك نتيجة هذه التجربة أن الليبرالية السياسيّة النظريّة يمكن ألا تعني شيئاً إلا بقدر ما تتعلّق بالواقع الاجتماعيّ والحياة الحقيقيّة. ومحمود بالتأكيد قوميّ متحمّس يتحدث غالباً وبصورة جيدة عن الحاجة لتحرير النساء، ولكن حالما تبدأ أخته بتولّي زمام السلطة يتصرّف ضدّها. اعتباراً من تلك النقطة فصاعداً يقاتل محمود لتحرير قناة السويس، ويقاتل أيضاً لتخليص نفسه من الضعف الذي يمنعه من قبول أخته كرفيقة ونظيرة له. وينتهي محمود ليس كمقاتل ضد العدوان على بور سعيد فحسب، بل وكشخص ذي تفكير ليبرالي أيضاً يتزوّج امرأة من اختياره ويدعم أخته في رغبتها بالزواج من الرجل الذي تحبه، ويتخذ موقفاً يسبّب سخط والديه. والأكثر من ذلك، إن مصداقية محمود تُقاس وفقاً للمطابقة التي يحقّقها بين القضايا القوميّة من جهة، والقضايا المتعلّقة بتحرير النساء ومساواتهن مع الآخرين من جهة أخرى.

يعبّر التغيير الذي يقوم به محمود عن التغيير الذي على كل الرجال أن يقوموا به لتحقيق التقدّم، على الصعيدين الاجتماعيّ والسياسيّ معاً. أما التناقض بين القول والفعل، كما ظهر في تجربة محمود مع أخته، فهو مصدر رئيسيّ للنكسة والفشل في المجتمع العربيّ. عندما تتناقض التجربة الاجتماعية الحقيقيّة مع الطموحات السياسيّة المقرّرة، فإن القليل جداً يمكن تحقيقه، سواء في الميدان الاجتماعيّ أو السياسيّ. وإذا كان على التقدّم أن يتحقّق، فمن الضروري وجود علاقة قابلة للحياة بين ما يُقال وما يُفعل، بالإضافة إلى روابط قوّية بين الشخصيّ والاجتماعيّ والسياسيّ. وقد تأكد هذا بشكل ملموس عبر تجربة محمود. والتغيير الذي حدث في شخصيته هو مثال للتغيير الذي يجب أن يحدث في الواقع، إذا كان يُـرادُ للإصلاح الاجتماعيّ والسياسيّ أن يتحقّقا.

كما أن موقف عصام تجاه قضايا النساء هو الذي تسبّب في إنهاء علاقته مع ليلى. فهو

يفشل في اعتبارها مساوية، وذات كرامة واستقلال مساويين. وتصل ليلى مرة بعد أخرى إلى الاستنتاج نفسه، وهو: أن عصام يرى النساء مواضيع جنسيّة وأملاكاً شخصية. ويميّز عصام تمييزاً واضحاً جداً بين قريباته من النساء، مثل أخته وابنة خالته ليلى (الوصي عليها) من ناحية، وبين النساء الأخريات اللواتي من المسموح أن يكنّ موضوع رغبته الجنسيّة من ناحية أخرى. وهو يتحدّث بحريّة عن تحرير النساء، الموضوع الذي لا يرتبط بأي حال مع الموقف الذي يتخذه نحو أخته وأمه وزوجته، لأن هؤلاء النساء هن رموز «لشرفه» و«شرف» أسرته. أمّا فيما يتعلق بالنساء الأخريات، فبإمكانهن أن يكن متساهلات كما يشأن ما دامت لا توجد صلة له بهن:

> **القيم الأخلاقية التي تعلّمها** والتي يؤمن بها تقول إن النساء نوعان، امرأة في الطريق تُشتهى وأم أو أخت أو زوجة. والمرأة التي تُشتهى شيء رخيص، يحاز وتنتهي قيمته بانتهاء الشهوة، وهي صيد يصطاده الرجل، وينتصر عليه ويسبيه كما تُسبى النساء في الحروب. ويتفاخر بانتصاره أمام الآخرين. والإنسان لا يشتهي ابنة خالته ولا يشتهي حتى أخت صديقه إذا كان مهذباً، لأن الشهوة مرتبطة بالجسد والجسد قذر إلى أبعد حدود القذارة[١٢].

وما يثير الاهتمام هو أن موقف عصام من النساء لا يختلف كثيراً عن موقفه تجاه القضايا الوطنيّة. فعلى الرغم من كلامه المتواصل عن الواجب الوطنيّ للفرد، والذي يفرض على كل شخص أن يذهب إلى قناة السويس ويحارب من أجل بلده، فإنه في الحقيقة يتراجع في اللحظة الأخيرة ويترك ابن عمه محمود ليذهب ويحارب وحده. وتشير علاقة ليلى مع عصام إلى ضرورة الوصول إلى تطابق القول مع الفعل، الخاص والعام، المواقف من النساء القريبات والنساء الغريبات؛ وفي الواقع، التوحّد بين الاجتماعيّ والسياسيّ. وعندئذ فقط يمكن أن يولد الرجل الجديد، الذي مع ولادته فقط يمكن إنجاز التحرير الحقيقيّ للنساء.

يبدو أن علاقة ليلى مع عصام تثبت أن النساء لا يمكنهن خلق واقع جديد يأخذ في اعتباره صوتهن وكرامتهن، ما لم يكن الرجال مستعدين لفهم ما هو مطلوب والتسليم بضرورته. ومع أن ليلى تعي منذ البداية تماماً كل العناصر التي تتضارب مع مساواتها وكرامتها، فإنها تفشل مع ذلك في تقويض هذه العناصر في علاقتها مع عصام. وحين تقابل حسين عامر، الرجل الذي يشاركها حماسها في رفض كل ما هو سلبيّ في التقاليد وفي العمل من أجل توحيد وجهة النظر الجديدة نحو النساء كمساويات للرجال وكشخصيات حرة، عند ذلك فقط تصبح قادرة على ترسيخ أساس

قويّ لحريّتها ورفاهيتها. والسؤال الذي يقلق ليلى قبل لقائها مع حسين عامر هو «إلى أين أمضي»؟

هذا السؤال، الذي غالباً ما تطرحه ليلى، يفسر موافقتها على أن يخطبها الدكتور رمزي، بالطريقة نفسها التي خُطبت فيها ابنة عمها جميلة، الطريقة التي تباركها أمها وخالتها وأبوها والمجتمع. وموافقتها على هذه الخطوبة هي نتيجة حتميّة لعجزها عن خلق أيّ إطار اجتماعي يمكنها ضمنه أن تتصرّف وفق شروطها الخاصّة. وفقط عندما تقابل ليلى حسين عامر تصبح قادرة على رفض القيم الباطلة علناً وبناء مجموعة جديدة من القيم الخاصّة بها. وعند ذلك فقط يصبح لدى ليلى أسلوب عمل جديد اجتماعيّ وشخصيّ أيضاً. وقد لا تكون هذه فكرة مريحة جداً للداعيات لتحرير المرأة اللواتي لا يرغبن أن تكون إنجازاتهن مشروطة بموافقة الرجال، لكن الحقيقة هي أنه إذا كان المرء يبحث عن واقع جديد للنساء حيث يكن قادرات على العمل بصورة مختلفة كلياً عن الماضي، فإن هذا الواقع الجديد لا يمكن خلقه في فراغ، وفي عزلة كلية عن الرجال. وعلى النساء ألا يرتكبن الخطأ نفسه الذي ارتكبه الرجال، ألا وهو تجاهل دور الجنس الآخر وأهمّيته. فمن أجل تغيير حياة النساء، من الضروري أن يتغيّر الرجال والنساء أيضاً. وهذه هي العبرة التي يجب تعلّمها من علاقات ليلى مع الرجال المختلفين الذين تقابلهم في هذه الرواية، ومن تأثير هذه العلاقات على خططها المستقبليّة حول تحرير المرأة. وهذه العبرة تدعمها سيمون دي بوفوار في مقدمة كتابها **الجنس الآخر**.

منذ بداية الرواية تبدي ليلى فهماً للأدوار السياسيّة والاجتماعيّة والجنسيّة يختلف عن مفهوم غالبيّة المحيطين بها. لكن خلال نضالها يصاب إحساسها بالهدف بالتشوّش نتيجة مواجهتها عقبة إثر أخرى، بالإضافة إلى خوف متجذّر بعمق في داخلها. وحين تقوم بما يُطلب منها وتُخطب إلى رمزي، سرعان ما تكتشف أنها محاطة بأشخاص فاسدين لهم مواقف مزدوجة في كل أوجه حياتهم. ويطوف خطيبها، ليلة خطوبتهما، على نهدي جميلة العاريين بعينيه الجائعتين، وخلال الليلة نفسها تخون جميلة زوجها مع صدقي. وهذه الأمثلة وما يشبهها لا تدع أيّ شك لدى ليلى في فسادهم جميعاً، رمزي، وجميلة، وعصام، وأم جميلة بالإضافة إلى أم ليلى «التي قبلت أن تعيش على الخوف خوفاً من كلام الناس، وفساد أبيها الذي يؤمن دائماً أنه على صواب . . . وفساد كل أصولهم . . . كل أصولهم»[١٣].

في هذه النقطة، تدرك ليلى أنه ليس عليها أن تتحمّل مصير صفاء التي تنتحر أو مصير

جميلة التي تتزوّج من رجل ثريّ وتعيش في فراغ عاطفيّ. فهي قادرة، بدلاً من ذلك، على رؤية طريق ثالث؛ طريق يترجم وعيها إلى واقع ويطرد إلى الأبد خوفها من أبيها وأسرتها ومجتمعها:

> كل شيء واضح الآن، واضح وحادّ وعنيف ولا شيء يستوي لديها. حبها لحسين حادّ وعنيف وكرهها لرمزي حادّ وعنيف. وكرهها لعجزها ولضعفها أحدّ وأعنف. والحقائق حقائق، وعارية. وليلى تواجهها بعينين مفتوحتين ولا تملك من أمر نفسها شيئاً[١٤].

عندئذ فقط تشعر بأنها تنتمي، وعندئذ فقط تشعر بأنها أصبحت مواطنة كريمة ذات صوت متميز. وذات ليلة تكتب إلى أخيها محمود:

> منذ زمن طويل، طويل جداً، لم أشعر بما شعرت به الليلة وأنا أستمع إلى خطاب جمال عبد الناصر. شعرت أني قوية وأني قادرة على كل شيء، كل شيء... أتفهمني؟! والشعور بالكبرياء الذي تركني عاد إليَّ من جديد، والانتماء يا محمود. لم أعد وحيدة... شعرت تلك اللحظة أني كنت هناك، مع الآلاف التي تهلّل في الاسكندرية، ومعك مع سناء ومع[١٥]...

تسأل ليلى نفسها لماذا كان عليها الانتظار طوال هذاالوقت كي ترفض قيماً دنيئة ومبادىء مخادعة، وخاصة بعد أن أظهرت دلائل مبكرة على الوعي الاجتماعيّ والسياسيّ. وتنظر بصمت إلى الفارق بين الطريقة التي يُعامَـلُ بها الرجال والنساء. لقد غمرت البهجة أباها حين حلق أخوها محمود لحيته لأول مرة، بينما تلقّى خبر بلوغ ليلى بالعويل والصراخ، مبتهلاً إلى الله أن يحفظ شرف العائلة. ويمكن تلخيص الأسباب التي تمنعها من ترجمة مشاعرها إلى واقع ملموس كما يلي: أولاً، خوفها الفطريّ الذي يشلّ قدرتها على التحدّي والمواجهة. ثانياً، خيبة أملها بعصام الذي تتحدّى من أجله سلطة العائلة. ويظهر عصام في النهاية أنه في جوهره مثل أبيها ولو أنه يتحدّث بلغة مختلفة. ثالثاً، مشكلة الاتصال مع المحيطين بها وكأنها تتكلم لغة مختلفة عنهم، وهذا السبب الأخير قد يُمثل إحدى أصعب المشاكل التي واجهتها النساء. وتقول ليلى عن أبيها: «إن حائطاً ضخماً وقف دائماً بينه وبينها وكأنهما لا يتكلمان اللغة نفسها»[١٦].

تذكرنا ليلى هنا ببطلة كيت شوبان، السيدة بونتلير في **الصحوة**، التي تقول لروبرت إنها تحبه لكنها قررت أن تكون امرأة مستقلّة، مسؤولة عن حياتها الخاصّة. ويرفض هو، على أي

حال، سماع ما تقول وتبقى هي، برأيه، مثلما تبقى بالنسبة إلى بقيّة المجتمع، ملكاً للزوج والأطفال. وحين تتأكّد من فشلها الكامل في إقناعه بولادة شخص جديد داخلها، تسلّم جسدها وروحها إلى البحر. المشكلة هنا ليست افتقار النساء إلى الوعي، لكنها الافتقار إلى تقبّله بشكل صحيح. والنساء يفشلن غالباً في الحصول على الإصغاء الذي يحتجنه من الرجال، ويفشلن في الحصول على تفهّم لوجهات نظرهن وآرائهن. ويعتقد الرجال أنه من مصلحتهم الحفاظ على الوضع الراهن، ولذلك فإنهم يمانعون غالباً الانضمام إلى صفوف النساء المنهمكات في النضال لإسقاط التقاليد المقيّدة وخلق عالم أكثر حريّة وسعادة.

لا شك أن الأسئلة التي تطرحها هذه الرواية هامّة ووثيقة الصلة بالموضوع؛ وانعطاف الأحداث في مستويات متعدّدة من السرد يوحي بالحاجة إلى المحافظة على موقف صحّي تجاه مساواة النساء وتحريرهن كشرط أساسي لتحرير كلّ من المجتمع والبلد. والشرط الأساسيّ الهامّ الآخر هو امتلاك الشجاعة لتحدّي القيم الفاسدة، بغضّ النظر عما تبدو عليه من انتشار وطغيان في ذلك الوقت. وعندما تدرك ليلى هذه الحقائق تتخيّل نفسها وهي تندفع إلى أرض المعركة وعدوّها يتراجع. ولا بدّ أن ترى العدوّ وهو يتراجع عن بور سعيد، وهي تستطيع أن تفعل هذا؛ وتستطيع أن تفعل كل شيء الآن «كل شيء تستطيعه، لا شيء أصبح الآن مستحيلاً»[١٧]. وهكذا، فإن هزيمة العدوّ لا تحدث على أرض المعركة فقط، بل يجب أولاً أن يُهزم العدو في داخلنا، وكذلك داخل البنية الاجتماعية وفي شكل القيم والأخلاق التي تحكم حياتنا. علينا أن نبدأ أولاً بالتغلّب على خوفنا الداخليّ والوقوف بصلابة إلى جانب ما نعتقد أنه الصواب[١٨]. والواقع أن مقاتلة عدّو أجنبيّ أسهل غالباً من التغلّب على ضعفنا البشريّ. وفي هذه الرواية الجذّابة التي ما زالت في الأسواق منذ نشرها للمرة الأولى عام ١٩٦٠، تعتبر الدكتورة الزيات أن وعي النساء التحرّري وموقف الرجال الصحّيّ من مساواة المرأة هما إجراءان سياسيّان حقيقيّان لبناء مستقبل أفضل لبلد، يمكن فيه لكل من الرجال والنساء أن يتمتعوا بثمار المساواة والحرية. وتوضح الرواية إلى درجة كبيرة أنه يجب بناء الإنجاز السياسيّ على واقع اجتماعيّ صلب يكون وضع النساء فيه ذا دلالة حاسمة. وسرّ شعبية هذه الرواية هو أنها تخاطب الاهتمامات الحقيقيّة لأشخاص حقيقيّين في العالم العربي. وإن ما تقوله حول أحداث قناة السويس ينطبق على العديد من المفاصل السياسيّة في مختلف دول العالم العربيّ، وربما لهذا السبب أصبحت **الباب المفتوح** إحدى أكثر الروايات المقروءة على نطاق واسع في الأدب العربيّ.

*

تقوم ريمة، بطلة رواية **ثلوج تحت الشمس**، للروائية السورية ليلى اليافي، مثل ليلى في الباب المفتوح، بزيارة ميدان المعركة في بور سعيد في محاولة للدفاع عن الأمّة العربية وفي مسعى من أجل وضع أفضل للنساء. وتأتي ريمة من دمشق لقضاء عطلة في القاهرة حين يحدث العدوان الثلاثي على بور سعيد. وتنضمّ ريمة إلى الجيش المدافع عن بور سعيد، لأن الأمة العربية بالنسبة لها أمة واحدة قسمتها القوى الاستعماريّة إلى دول مختلفة بحدود اصطناعية أقيمت بين مواطني الأمّة نفسها. وهكذا حين تعبر ريمة الحدود إلى لبنان تسأل نفسها:

> كيف توضع كل هذه القيود لأبناء بلد واحد إذا ما أرادوا الانتقال من شطر فيه إلى آخر!؟ وتمثّلت في مخيلتها صورة الوطن العربيّ كله وكأنه منزل كبير يخصّ كل من يقطن فيه.. وإذا بدخيل يقتحمه ويفرض على من فيه بأن يكتفوا بركن خصّصه لهم.. فيمتثلون حتى بعد طرده... لا بد أن تعود الأوضاع يوماً ما إلى قواعدها فتزول الحواجز وتعود الأمة العربية بأجمعها إلى الانضواء تحت.. راية القومية العربية.. وكأنها استراحت إلى تحقيق هذه الأمنية المتوقّعة القريبة فابتسمت وانثنت إلى والديها تشترك معهما فيما كانا يتكلمان فيه[١٩].

ومنذ طفولتها المبكرة تكون حياة ريمة الشخصيّة ملحقة بالأحداث الوطنيّة والعامة إلى درجة ارتباط الجانب الشخصيّ بشكل لا ينفصم مع الجانب السياسيّ. وخلال طفولتها تتعرّض للاختطاف من قبل عصابة جواسيس تعمل لصالح العدوّ الإسرائيلي وتُسجن داخل حظيرة في قرية حدوديّة، ويخطّط أفراد العصابة لاستغلالها لكنهم يُعتقلون ويُطلق سراح ريمة بعد تبرئتها من قبل قاض ليس لديه أطفال. ويتبنى هو وزوجته ريمة. وحين تصبح امرأة شابة مع توقع أن ترث ثروة ضخمة تركز ريمة بشكل رئيسي على القضايا الوطنيّة وتستغرقها لهفتها لرؤية العالم العربيّ موحداً.

وعبر علاقة ريمة مع ابن عمها صلاح الذي أنهى لتوّه دراساته وعاد من ألمانيا، نكتشف الخلط القائم بين تحرّر النساء الغربيّات والانحلال الجنسيّ بطريقة تجعل الكبت الجنسيّ في الشرق رمزاً للفضيلة والطهارة. وصلاح، على سبيل المثال، يعتبر النساء اللواتي يدخنّ نساء متحرّرات وينظر بازدراء إلى ابنة عمه التي لا تدخّن[٢٠]. وعلاوة على ذلك، حين يحاول صلاح اغتصاب ريمة وتدافع عن نفسها بكرامة وكبرياء يرى فيها روح إحدى آلهات الأساطير الشرقيّة: «فتسمّرت قدماه ولم تكن تجاربه السابقة قد عرضت له فتاة مثلها في غاية الجمال والرقة تدافع عن

عفّتها وكرامتها بمثلما فعلت ريمة»[٢١]. وما يوحي به السرد هنا هو أن النساء العربيّات يحمين عفّتهن، لكن هذه الكلمة لا تعني شيئاً بالنسبة للنساء الغربيّات. ويحاول صلاح، على أي حال، اغتصاب ريمة، والعبرة التي يجب تعلّمها من تجربة صلاح مع النساء الغربيّات والعربيّات على حدّ سواء هي أن الرجال العرب يفضّلون النساء المحافظات اللواتي يرفضن تقبيلهنّ أو لمسهنّ قبل الزواج، ويوضّح هذا لماذا عاد صلاح ليبذل كلّ جهد ممكن كي يضمن موافقة ريمة على الزواج منه.

وهذا التشويه لتحرّر النساء الغربيّات ومطابقته مع الانفلات الجنسيّ ليسا لمصلحة النساء العربيّات. فغالباً ما كان يلجأ أعداء تحرير المرأة إلى تحذير النساء العربيّات، مما يحدث في الغرب، وكأن تحرّر النساء الغربيّات لم يتجاوز الحرّية الجنسيّة. ونموذج النساء الغربيّات الذي يحمله الشرقيون يمكن مقارنته مع النموذج الذي يدور في مخيّلة الغرب عن النساء العربيّات، واللواتي يُصوّرن على شكل مخلوقات طيّعة بلا صوت ولا هوية: وكلا النموذجين زائفان.

ومشاركة ريمة في معركة بور سعيد تزيد من وعيها ليس فيما يتعلق بوضعها ومأزقها كامرأة فحسب، ولكن فيما يتعلق بالوضع والمآزق التي واجهت جميع العرب أيضاً. وتكتشف ريمة أن المشكلة الرئيسيّة لا تكمن في الاستعمار أو في أي عدوّ خارجيّ؛ لكن المشكلة تكمن في موقف العرب نحو بعضهم بعضاً، وأن الحل يمكن بناؤه فقط على أساس التفاهم المتبادل بين العرب والعرب. وقد كانت وسائل الإعلام العربيّة توجّه اللوم دائماً في انعدام التضامن العربي للقوى الاستعمارية الخارجية مثل البريطانية والفرنسية. وتدرك ريمة أن السبب الجذريّ لهذا الانشقاق يكمن في الأمّة العربية نفسها، وتناقش، على سبيل المثال، بأن الصراعات الساخنة بين الدول العربية التي أثيرت باسم المصلحة الوطنية كان دافعها فقط: «حب الذات. ولماذا لا تكون هناك عروة متماسكة تجمع القلوب التي شتّتتها إرادة المستعمر أجيالاً؟»[٢٢].

نلاحظ هنا أن المؤلفة، ليلى اليافي، تنضمّ إلى الدكتورة لطيفة الزيات في تشخيص جذور المشاكل العربية ضمن الواقع العربي، بدلاً من اعتبار القوى الخارجية مسؤولة عن انعدام الوحدة العربيّة.

وما يثير الاهتمام هو أن الأنوثة في ساحة المعركة لم تعد تدلّ على الضعف، لأن النساء أثبتن أنهن قادرات، مثل الرجال، على الدفاع عن بلادهم. وفي بور سعيد، تتحول ريمة «من

حمامة وادعة. . إلى قطّة وحشية متنمّرة. . لا تلتزم حذراً ولا خشية، فهي لم تعد الأنثى المرهفة، أو الفتاة الشاعريّة التي كانتها. فها هي تلازم القتال بروح متوثّبة تشهد الأمهات والعجائز والأطفال وهم لا يتورعون عن التقدّم إلى الموت»[٢٣].

وكما هو الحال في **الباب المفتوح**، يمكن أن تحصل النساء على الحريّة والمساواة حين يستطيع الرجال تقبّل إنجازات النساء فحسب. وصلاح الذي يحاول اغتصاب ريمة يلاحقها ويريدها زوجة حين يصبح قادراً على تقبّلها كامرأة حرّة وقوية وناضجة ومساوية. لكن الفارق بين هذه الرواية والباب المفتوح هو أن مؤلفة **الباب المفتوح** تبني تفاصيل كل حدث بصورة دقيقة مع سبر نفسيّ عميق لشخصيّاتها، من المنظور الاجتماعيّ والسياسيّ على حد سواء، بينما تركز ليلى اليافي على أثر الأحداث العامّة في الدولة والأمة، دون تقديم تبرير كاف للتغييرات التي تحدث في مواقف الأشخاص وأوضاعهم ودون تقديم التفاصيل الضروريّة التي تجعل تطوّر الأحداث مقنعاً. وتعلن اليافي في بداية الرواية أن هدفها هو التعامل مع الأحداث العامّة في العالم العربيّ ووضع كل ما هو شخصيّ لخدمة تلك الغاية. وتقول: «فأشجاني الخاصّة تذوب كلما فكرت في الأحداث العامّة التي تلمّ بوطني الكبير»[٢٤].

ويصف يحيى حقي، الكاتب المصري المشهور، ليلى اليافي في مقدمته لهذه الرواية بأنها فتاة «شديدة الاعتزاز بوطنها وأهلها، كبيرة الإيمان بالحب والخير»[٢٥]. وهي تأخذ بطلتها السوريّة إلى مصر كي تدافع عن الأرض العربيّة وتدعو الله في كل مناسبة كي يوحّد القلوب العربيّة لضمان مستقبل أفضلٍ للأمة العربية. والميزة القويّة في هذه الرواية هي لغتها الجميلة وأسلوبها المتدفّق. ومع افتقارها إلى بعض القوة في تصوير الشخصيات وبناء الأحداث فإنها تظل عملاً أدبياً ممتعاً حقاً. ويوافق حقي على هذا التقييم:

> «إنني حين قرأت **ثلوج تحت الشمس** نسيت نفسي وما حولي وشعرت أنني خرجت من وقدة الشمس إلى ظل وارف رجعت فيه إلى شبابي وتراجعت عني مشاغل الحياة ودمامتها. . وأشهد أن المؤلفة استطاعت. . أن تجعلني أزاملها في تطوافها من حادثةٍ إلى أخرى ومن بلد إلى بلد»[٢٦].

وفي هذه الرواية، تتحدّث اليافي عن أهمّية العلاقات العربيّة ـ العربيّة عندما كان تركيز الحكومات العربية كله منصباً على العوامل الخارجيّة من الصهيونيّة إلى الإمبرياليّة. وبعد أكثر من

ثلاثين عاماً على نشر الرواية للمرة الأولى يتبيّن غالبيّة العرب اليوم الأسباب نفسها التي شخّصتها ليلى اليافي لضعف الأمة العربية ويصلون إلى النتائج نفسها.

*

في روايتها **مراهقة**[٢٧]، تربط ماجدة العطار بصورة بارعة مشاكل النساء في العالم العربيّ مع قضيّة فلسطين، كاشفة أخطار النفاق السياسيّ الذكوري في كلتا القضيّتين. وتقارن في وقت واحد السلطة الأبويّة في المنزل مع سلطة الدولة، مستنتجة أن كلا السلطتين تفتقران إلى الصدق والموضوعية.

وتروي لمياء، بطلة **مراهقة**، قصّة النساء العربيّات، وتظهر أنهن منبوذات محرومات من حقّ الحياة بكرامة إنسانيّة مساوية للرجال. وتكشف الرواية بشكل تدريجيّ، لكنه فطن، أسباب هذا الاغتراب على المستويات الاجتماعيّة والسياسيّة والشخصيّة، وفي القسم الثالث من هذه الرواية يكشف السرد علاقة ضمنيّة بين وضع النساء في المجتمع ووضع فلسطين في العالم العربيّ. كما يبرز انعطاف الأحداث أيضاً تشابه النفاق الذي تمارسه كلّ من السلطة الأبويّة على النساء والسلطة السياسيّة على فلسطين. وتمثل حنان، الفتاة الفلسطينية، رمزاً لكل من النساء وفلسطين، كما يمثّل موقف الطلاب العرب منها مواقف الحكومات العربيّة من فلسطين.

وتنشأ مأساة كل من النساء وفلسطين عن التناقض بين القول والفعل إلى درجة أن أيّة مطابقة بين الاثنين تبدو مستحيلة. وهذا التناقض يطيل محنة كل من النساء وفلسطين لأنه يخلق وهم واقع «جيّد» ويثبّط، نتيجة ذلك، همّة المتحمّسين للعمل من أجل التغيير الحقيقيّ. ولمياء، على أي حال، لا تخدعها مثل هذه المظاهر. وهي تملك بصيرة ثاقبة حول أدقّ التفاصيل وحول أهدافها النهائيّة. ونتيجة لذلك تجد نفسها غريبة فعلاً عن كل هؤلاء المحيطين بها، إلى درجة أن صديقتها الوحيدة المتبقيّة هي شجرة الياسمين التي تحكي لها أسرارها ومحنها. والنساء العربيّات، في الحقيقة، غالباً ما كنّ يصادقن الأشجار أو القمر أو النجوم في مجتمع يشعرن به بإحساس عميق من الاغتراب والاختناق.

ويبدأ اغتراب لمياء منذ طفولتها المبكرة حين تلاحظ الفجوة الضخمة بين موقف والديها تجاهها وموقفهما تجاه أخيها، خالد. وتدرك أنها مجرد فتاة في منزل يحلم بالحصول على صبي. وولادة خالد، لذلك، تنقذ المنزل من الأزمة، وتزرع ابتسامة الرضا في عيني أمها التي تتمكّن

الآن من استرداد ثقتها بنفسها كامرأة وأم معاً. وتعيد ولادة خالد أيضاً الشعور بالكبرياء إلى أبيها، وتنقذ أسرتها من تعليقات الجيران المثيرة للشفقة، والذين اعتادوا إظهار الرثاء لحالهم لأنهم لم يحصلوا على صبيّ. والآن أصبح لديهم صبي؛ حتى أن أباها الذي لا تذكر أبداً أنه قبّلها، قد انحنى نحو الصبيّ الحديث الولادة وقبله[٢٨].

وينمو هذا الفارق بين الصبيّ والبنت ليصبح فارقاً بين الرجل والمرأة. وتخوض لمياء علاقة عاطفيّة مع فؤاد، لتكتشف فقط أن ما يُفرض عليه مختلف جداً عما يُفرض عليها. فهو يستطيع العودة إلى البيت متأخراً أو يسرق قبلة منها؛ لكنها بنت وتجسّد شرف أسرتها وعليها التصرّف وفقاً لذلك. ومع ازدياد نضجها يصبح الجوّ خانقاً أكثر. حتى أن اقتراب سنّ بلوغها يصبح تهديداً حقيقياً لشرف الأسرة. ومنذ ذلك الوقت تصبح كل حركة لها موضع مراقبة وتدقيق محكمين من أسرتها. وحين تنتشر إشاعة أن فؤاداً قد قبّل لمياء، يشعر الوالدان بالذلّ، وتفقد الأسرة الاحترام الاجتماعيّ، وتُصنّف اعتباراً من ذلك الحين في أسفل السلّم الاجتماعيّ. وهكذا يصبح مجرّد تصرف شخصيّ بهيج، مثل قبلة، كارثة اجتماعيّة، ويتحول الحقّ الشخصي إلى ألم صرف، ليس بسبب ردّ الفعل الاجتماعي فحسب ولكن بسبب الكبت الجنسيّ الذي يعاني منه فؤاد بوضوح. وتصف لمياء كيف كانت شفتا فؤاد تضغطان على شفتيها بعنف، وكيف كانت أسنانه تصطك بأسنانها، وأصابعه تعصر كتفيها، بينما كانت تبحث عن حلاوة القبلة ولكن بلا جدوى[٢٩].

إنّ ما يكشفه السرد هو أن كلاً من الرجال والنساء في العالم العربي هم ضحايا الكبت الجنسي، على الرغم من حقيقة أن سلوك الرجال الجنسيّ لا يؤثّر على شرف العائلة. والتجربة التي خاضتها لمياء في قبلة فؤاد، والتي تقترب من الاغتصاب، تتكرّر بصورة غير متعمّدة مع معلمة لها.

فحين تشيع فضيحة قبلة فؤاد، يحاول والد لمياء منعها من الذهاب إلى المدرسة. وتشكو لمياء ذلك إلى إحدى معلماتها، التي تطلب من لمياء مرافقتها إلى بيتها كي تتمكّن من الاستماع إلى قصّتها بصبر. وتصف لمياء كيف بدأت المعلّمة بمعانقتها وتقبيلها، وكيف تحركت بعد ذلك أصابعها الناعمة النشيطة من شفتيها إلى شعرها ثم انزلقت وراء أذنها وعلى عنقها ثم إلى صدرها. وعبر الغيمة الزرقاء القاتمة التي خدرت تفكير لمياء وجدت نفسها وهي تقارن بين هذه الأصابع وأصابع فؤاد. وأدركت فجأة أن شيئاً ما غير طبيعيّ يحدث هنا. فقد تحوّلت الأصابع النشيطة إلى

ألسنة من اللهب فوق صدرها كله. واستجمعت شجاعتها ونظرت إلى الوجه فوقها؛ وكان متورداً بعينين مهتاجتين[٣٠].

عند هذه النقطة تتشوّش لمياء بصورة فؤاد وهو يحاول اغتصابها وصورة أبيها وهو ينام مع الخادمة حسنية. وتشمئزّ من قناع العفة الاجتماعيّ الذي يضعه فؤاد ومعلّمتها ووالدها. وتفكر بالانتحار؛ فعلبة واحدة من الحبوب وينتهي كل شيء، لكنها تقرّر ألا تفعل هذا. ومنذ تلك اللحظة فصاعداً يصيبها حزن عميق ودائم يعني أنها ليست على قيد الحياة[٣١].

وبرأي لمياء، أن تكون على قيد الحياة هو أن تكون منسجمة مع نفسها ومجتمعها وألا يكون عليها ممارسة أيّ نفاق. وهذا بالضبط ما تحقّقه لينا، بطلة رواية ليلى بعلبكي **أنا أحيا**، حين تقرّر رفض التقاليد والقيم الاجتماعيّة. وما تتمرّد ضده لمياء هو التقاليد والعادات السلبيّة. وهي لا تقف ضد القيم الأخلاقيّة العالية؛ لكنها تقف ضد كل شيء يجعل السلوك الأخلاقيّ مستحيلاً. وثمة طريقة واحدة لفهم الرواية هنا، وهي أنها تنتهي بصراع ليس من المتوقّع تسويته بين العادات الاجتماعيّة الفاسدة التي تحكم مصير كل من الرجال والنساء، من ناحية، وبين طموحات نحو حياة صادقة وحقيقيّة من ناحية أخرى.

الطريقة الأخرى لفهم الرواية هي أن نقمة لمياء مرتبطة بنقمة حنان، وهي الفتاة الفلسطينية المكرّسة كلياً لبلدها، لكنها ترتعب لما فعله الفلسطينيون بترك أرضهم وسمائهم. وتعتبر ذلك عاراً عليهم، عاراً على جبنهم وضعفهم. وتقرّر أن تتوسّل إلى أسرتها كي لا يغادروا بيتهم مهما حدث، حتى ولو كان عليهم أن يموتوا واحداًبعد الآخر[٣٢].

تعرف كل من لمياء وحنان جيداً أن الخروج الفلسطينيّ من فلسطين هو كارثة وطنيّة تاريخيّة، بينما كانت المعلّمة في المدرسة تتحدّث عن الفرق بين الشيوعيّة والرأسماليّة، وسيئات الأولى وحسنات الثانية، وعن الخطر المتزايد الذي يهدّدهم نتيجة انتشار الفيروس الشيوعيّ. وتفكر، بهذه المعلمة الساذجة الحمقاء التي لا تتكلم عن الخطر المهدّد بفقد موطنهم، فلسطين[٣٣].

وتتّخذ الأحداث في الرواية منعطفاً جديداً حين توجّه لمياء وحنان استياءهما نحو المعلمة، التي تدّعي الاستقامة السياسية لكنها تهمل قضية ملحّة جداً(على الأقل برأي لمياء وحنان) وهي الخروج الفلسطينيّ من فلسطين. ولدى لمياء إحساس عميق بأن الموقف من فلسطين هو موضع

ريبة، وإلا فكيف يمكن للعرب أن يهملوا كارثة بهذه الضخامة؟ وهنا من جديد يجد موقف الرجال المنافق نحو النساء صداه في النفاق السياسيّ نحو فلسطين. وحنان في الرواية امرأة حقيقيّة، ورمز لفلسطين في الوقت نفسه. وباعتبارها رمزاً لفلسطين، فإنها تجد نفسها بدون أيّ دعم حقيقيّ، حتى الزملاء الذين تعاطفوا معها وعرضوا خدماتهم في البداية توقّفوا عن السؤال عنها. لقد تعوّدوا على غيابها؛ وهل سيألفون غياب فلسطين كما ألفوا غيابها؟ وهل سيقتصرون كما فعلوا مع حنان على الكلمات الحلوة وبعد ذلك لا شيء؟[٣٤] والأكثر من ذلك، هو أنهم جميعاً يستغلون حنان من أجل الوصول إلى أهدافهم الخاصة؛ وحتى لمياء تعترف باستغلال حنان من أجل الوصول إلى غاياتها الخاصة، فهي تستغلها أحياناً كي تتحدث إلى عصام، وأحياناً كي ترافقه لزيارتها. وتتساءل إن كانت فلسطين ستصبح ذات يوم مجرد وسيلة لشيء آخر[٣٥].

تنتحر حنان. وتدرك لمياء أن الحل الوحيد لها كامرأة ومواطنة هو أن تكون منسجمة مع ذاتها، وأن تثق بقرارها الخاص، وأن تملك الشجاعة الكافية لتحدي الخطأ، مهما يكن الثمن غالياً. وتقول إنها وعدت نفسها ألا تحيا أبداً في الوهم متجنبة مواجهة الحياة الحقيقية. لقد أخذت عهداً على نفسها بأن تكون صريحة دائماً وأن تحيا بسلام مطلق مع نفسها[٣٦]. ومع مثل هذا الحل فقط يمكن للأمل أن يولد، وهو ما يلزم لحل المشاكل السياسية الضخمة التي عانت منها الأمة العربية طوال عقود. يوحي تطور الأحداث بقوة أن موقف أبيها نحو ولادة ابنته يرتبط بصورة حميمة مع موقفه نحو فلسطين كقضية وطنية. كما أن موقف الحبيب فيما يخص «شرف الأسرة» يتعلق مباشرة بموقفه تجاه الأرض والحرية والكرامة الوطنية. وحصر شرف الرجال وأسرهم بالسلوك الجنسي للنساء قد أعاق طويلاً تطوير إحساس أعمق وأسمى بالشرف، وهو شرف الأرض والأمة. ما دام سلوك امرأة يمكن أن يثير عاصفة اجتماعية، فسيظل من الممكن أن تمر خيانة المرء لبلاده دون أن يلاحظها أحد.

*

تعرض رشا، بطلة رواية **ليلة واحدة**[٣٧]، للروائية السورية كوليت خوري، تأججاً مشابهاً لما عبرت عنه لينا في **أنا أحيا** ولمياء في **مراهقة**، وتطلب البطلة أن تكون صادقة مع نفسها كي تتمكن من العيش بسلام، حتى ولو كان هذا السلام سيدوم ليلة واحدة فقط. والمفارقة هي أن الدراسات النقدية للرواية تتهم البطلة بالأعمال الشائنة نفسها التي تحاول البطلة تغييرها. ويناقش

عفيف فراج أن البطلة «تنتقم لنفسها من حرمانها الشرقيّ بقفزة يتيمة إلى السرير مع رجل فرنسيّ قابلته لأول مرة في القطار المتّجه إلى باريس»؛ ويعتقد أن المؤلفة لا تعطي أيّ تفسير لهذه القفزة الجنسيّة المفاجئة سوى أشعة الضوء التي تشرق من عينيه، والتي تبرّر بها سقوط امرأة متزوّجة محترمة وتحولها إلى «امرأة فاسقة»، دون أي إنذار، تاركة القارىء ذاهلاً وعاجزاً عن إيجاد تبرير لهذا الاختيار الجنسيّ الحر[٣٨]. لكن تصنيف عمل أدبي جدّي ومسؤول مثل ليلة واحدة بأنه «ليلة جنسيّة حرّة» هو سوء فهم خطير يتناقض كليةً مع روح القصة وهدفها وإحساسها العام. وفهم العلاقة الجنسية بين رشا وكميل على أنها أساس القصّة هو سوء قراءة لكل ما حاولت رشا وكميل أن يفعلاه على المستويين الاجتماعيّ والشخصيّ معاً.

وما تكتشفه رشا عبر علاقتها القصيرة الأجل مع كميل هو إنسانيّتها ـ البعيدة عن «ليلة جنسيّة حرة». وللمرة الأولى في حياتها تجد رجلاً يعاملها بشكل حسّاس، وينظر إليها باهتمام حقيقيّ ويُعجب بشعرها وثوبها ولون عينيها. وهذه التفاصيل الصغيرة، والهامّة جداً في الوقت نفسه، والتي تفتقدها في علاقتهاالزوجية (لأن زوجها يعتبرها قطعة أثاث)، تضرم من جديد اعتزازها بإنسانيّتها وتوقها لأن تعيش بكرامة وأن تحيا بسلام مع نفسها. واكتشاف الذات في الآخر يحدث بين رشا وكميل قبل أن يقرّرا قضاء الليلة معاً بوقت طويل. وتقول رشا: «وحدجني طويلاً وغمغم بحزن: «الآن. . الآن فقط. . يتبين لي أنني شخصياً. . لم أكن سعيداً في يوم من الأيام». وصمت. كان الشعور نفسه يختلج في أعماقي»[٣٩].

تكتشف رشا وكميل معاً أنهما لم يسبق لهما أن عرفا علاقة حقيقيّة حتى هذه اللحظة؛ ولذلك، فإن قضاء ليلة معاً في غرفة فندق تأتي ذروة طبيعية لهذه التجربة العميقة والجارفة.

علينا أن نتذكّر بأنه كان من الممكن لرشا أن تصل إلى النتيجة نفسها عبر النجاح الأكاديمي، مثلاً، أو عبر علاقة مع مجموعة اجتماعيّة أو سياسيّة. أما سبب تركيز العديد من النقّاد على العلاقة الجنسيّة في هذه الرواية، وخيانة رشا لزوجها، فهو لأن هذين الموضوعين يُعتبران هدفين سهلين. ويمكن قذف أيّ وصف انتقاصيّ على البطلة وتسخيف العمل الأدبي على أنه نوع من الفنتازيا الجنسيّة من جانب المؤلفة. ومثل هذا التفسير لا ينطبق على رواية أثارت مسألة علاقة الفرد مع المجتمع من منظور إنسانيّ صرف. بدلاً من ذلك يجب تصنيف ليلة واحدة مع الأعمال الأدبية التي تخاطب الصراع الأليم بين ولاء الرجال والنساء لأنفسهم وولائهم لمجتمعهم،

والخيارات الناتجة عن كل ذلك، ونتائجها المحتملة. وتذكّر رشا، مثلاً، بـ «نورا» في مسرحية هنريك إبسن **بيت الدمية**، حيث تكتشف البطلة هناك عبر مرض زوجها ومحاولتها اليائسة لإنقاذه، أنه ليس لها أية أهميّة حقيقيّة في حياته، وأنها كانت دائماً دمية في بيته. وعلى الرغم من عدم ظهور أيّ رجل آخر في حياة نورا، فإنها تترك زوجها وأولادها في مسعى لتحقيق ذاتها. وفي رواية فرجينيا وولف **السيدة دالوي**، يرغم ضغط اجتماعي قاهر كلاريسا دالوي ألا تتزوّج من الرجل الذي تحبه، لأنه من طبقة اجتماعية أدنى وتتزوج بدلاً منه رجلاً من طبقتها الاجتماعية نفسها. لكنها حين ترى حبيبها السابق بعد عشرين سنة من زواجها، تدرك أنها لا تزال تشعر بقربها من الرجل الذي تحبه أكثر مما تشعر نحو زوجها. وتسأل نفسها: ما هي غاية إهدار عشرين سنة من حياة المرء لمجرّد الامتثال إلى القواعد الاجتماعية العمياء التي لا مكان فيها لمشاعر الشخص أو مصيره؟

ومع أن الأعمال الأدبيّة التي تعالج الصراع بين الذات والمجتمع، وبين الحقّ الفردي والواجب الاجتماعي كثيرة ومن أنواع أدبية مختلفة، مع ذلك يظلّ السؤال: هل يتقدّم واجب الإنسان نحو ذاته على واجبه نحو المجتمع الذي يعيش فيه؟ وتقدّم حادثة السيارة التي أنهت حياة رشا حلاً قسرياً لمأزق فشل العقل الإنساني في حله بطريقة مقنعة ومُرضية.

مع وجود تأكيد خاصّ على قضايا النساء، فإن الرواية تقدم نموذج الرجل والمرأة اللذين يسقطان ضحايا الأعراف والتقاليد الاجتماعيّة. وتري الروائيّة جرأة غير عادية في مخاطبة قضيّة اجتماعية حسّاسة ورؤيا واضحة غير مشوّشة بالخوف أو المعايير المزدوجة. تفكر البطلة، رشا، ملياً في القضايا الاجتماعيّة، وتطرح الأسئلة وتترك جميع الاحتمالات مفتوحة، وبذلك تدعو القارىء كي يفعل الشيء نفسه. وهي لا تدّعي الحق بخرق القوانين؛ لكنها، بالأحرى، تعرض ببساطة منظوراً مختلفاً. وحين تتساءل عن معنى الخيانة، مثلاً، تسأل رشا إن كانت قد ارتكبت خيانة خلال الليلة الوحيدة في حياتها التي شعرت فيها أنها صادقة بشكل حقيقي مع نفسها؟ أو أن هذه الليلة كانت الوحيدة في حياتها التي لم تخن فيها أحداً، لأنها كانت تشعر كل ليلة نامت فيها مع زوجها بأنها تخون جسدها وروحها بالنوم مع رجل لم يخفق له قلبها أبداً. وتدقّق رشا هنا في كلمة «خيانة» بالإضافة إلى كل الصفات الشائنة المرتبطة بها، وتستنتج أنها كلمة كريهة: «ولكن معناها يهون. . يهون. . يتضاءل أمام هذا الشعور المرهق الذي يستولي عليّ الآن. . هذا الشعور المضني. . شعوري بأنني كنت طوال إحدى عشرة سنة. . أخون نفسي! إن معنى الخيانة امّحى

من ضميري البارحة، فالبارحة لأول مرة في حياتي كنت صادقة مع نفسي»[٤٠]. وفهم رشا الواضح لمشاكلها ومناقشاتها الصريحة حول خوفها وضعفها يخلق تفاهماً وتعاطفاً بينها وبين القارىء. وهي تبرز كبطلة اجتماعيّة تخاطب مشكلة جدّية تجد صدىً في عقول الرجال والنساء وقلوبهم على السواء.

*

في رواية **فتاة تافهة**، تخوض منى جبور ومنذ الفقرة الأولى في سرد جريء. وتتحدّث البطلة بصيغة المتكلم، ولا يرهبها الرجال أو المجتمع في رواية تذكرنا برواية ليلى بعلبكي **أنا أحيا**، ورواية سحر خليفة **مذكرات امرأة غير واقعية**، ومثل لينا في **أنا أحيا** وعفاف في **مذكرات**، تتحدّى ندى، في **فتاة تافهة**، مفهوم الأنوثة الذي تحدّده إما بالضعف أو القدرة على الإيقاع بالرجال وإنجاب أطفالهم. وهي ترفض صفات الأنوثة لأنها تتضارب مع الشخصيّة المستقلّة. وتفكر: «أريد أن أشوه مظهري. فمن المستحيل أن أقوم بمهمّة النسل وأكون صنم جمال وبئر لذة»[٤١]. وهي تريد أن تكون كياناً مستقلاً حقاً «لا يتأثّر بغيره من الأقانيم ولا يهمّه إعجاب الرجال»[٤٢]. وهدفها الرئيسيّ في الحياة هو: «أن أتحرّر، أن أصنع كياني المستقل»[٤٣]. وتصميمها على أن تكون حرّة ومستقلّة على الرغم من كل القيود والأعراف الاجتماعيّة يضعها في صراع مباشر ودائم مع المدرسة والبيت والمجتمع: «متشائمة يسمونني في المدرسة. وفي البيت مجنونة. وفي المجتمعات يقولون عني غريبة الأطوار. . . كأنهم يبصقون عليَّ»[٤٤].

وتفكّر ندى في اللغة المستخدمة وتتساءل عن تداعياتها. وتعرّي الكلمات من معانيها المألوفة وتزينها بمعان جديدة أكثر انسجاماً مع تفكيرها الجديد. وهي بذلك تشنّ حرباً شجاعة ضد المفاهيم والسلوك واللغة: «سحبت من الدروب البيضاء على اللوح كلمات شاردة: وطن، مجتمع، كيانات، جراثيم، رعاع، مُثُل. صففت الكلمات بفوضى في خيالي أفتش لها عن معنى. . . فراغ، لا شيء. الكلمات أقانيم ناقصة تحتاج لحماية. الكلمات نساء»[٤٥].

محاولة ندى لسبر اللغة وإلباس الكلمات معاني جديدة هي حركة ذات دلالة، وتحمل نتائج بعيدة المدى؛ وهي ذروة رفض البطلة لكل ما هو موجود وعزمها على إعادة تشكيل كلّ شيء وفقاً لمنظورها ورؤياها الجديدين. ولأن اللغة مثل النساء، تُحتكر وتُستغلّ، فهي تحتاج إلى تحرير ومن ثم إلى صياغة جديدة بطريقة تلائم هويّة النساء المستقلّة. كما أنها تعلق أيضاً على

ضعف الأنوثة في اللغة العربية وقوة الذكورة. والقاعدة العامة في العربية هي أن الكلمات المؤنّثة تتبع المذكرة دائماً، باعتبار أن الشكل اللغوي المذكّر هو الأقوى دائماً... وتسأل ندى لماذا لا يمكن أن يكون لكلمة«هي» في اللغة نفس قوة «هو»، وأن يكون لكلمة «تلك» (المخصصة للمرأة في اللغة العربية)، نفس قوة «ذلك»(المخصصة للرجل في اللغة العربية)[٤٦]. وفي هذا النقاش حول المؤنّث والمذكر في اللغة تسبق منى جبور أنصار الحركة النسائيّة التحرّرية الغربيّين بنحو خمس عشرة سنة، لأن النساء الغربيّات لم يكتبن شيئاً عن هذا الموضوع في أوائل الستينات، حين كان ضمير المذكر «he» في اللغة الإنكليزية يُستخدم دائماً للتعبير عن الإناث.

إلى جانب هذا التساؤل اللغوي الهام، تطرح ندى أيضاً سؤالين هامين آخرين. يتعلق الأول بالجمال الأنثوي الذي يشتهيه الرجال، ويستتبع هذا، وفق نموذج الأحداث، نتائجه المتعلقة بالزواج والحمل والولادة، وخلاصة ذلك، عبودية أبدية لشهوات الرجال وأوامرهم. ويتعلق الثاني بالمنظومة الاجتماعية للأخلاق والمثل الأخلاقية، والتي تستلزم واجبات اجتماعية ضرورية ولا تدع أي مجال في النهاية للفرد. تحاول ندى تغيير مفهوم «الأنوثة» من دليل على الضعف إلى رمز لكرامة النساء، عبر سرد ملهم تتعهد بأن تنفر من الجمال والولادة والأطفال. ويصل تحديها حتى إلى نفاق أبيها وخضوع أمها. المشكلة التي تواجهها هي أن رفضها لهذه الأدوار المختارة للنساء يضعها في حيرة من أمرها. تبدأ تكره المرأة وتخشى أن الحب أو الزواج يمكن أن يقوضا شخصيتها ودورها. ولهذا السبب تتخذ موقفاً حازماً جداً ضد الأدوار التقليدية للنساء.

ويكشف السرد بشكل تدريجي أن البطلة تتبنى حنيناً متزايداً نحو الحب والزواج والأطفال، ولكن من منظور جديد كلياً يختلف بشكل كامل عن المنظور الذي يحدده المجتمع لها. بعد فترة تدرك أنها لا تكره الأطفال والرجال ولا تقف ضد الحب والزواج؛ لكنها ترفض الضعف المرتبط بكل هذه الأدوار. حين تكتشف هذه الفوارق الهامة تعمل على تحرير نفسها ليس من أسطورة أنها ضعيفة فحسب، ولكن من خداعها لذاتها بأنها تكره نفسها وجمالها أيضاً. ويصبح السؤال بالنسبة لها هو: كيف يمكن أن تكون أنثى مع كل ما يتضمن ذلك من الحب والجمال والأمومة، وأن تكون، في الوقت نفسه، امرأة حرة ومستقلة. حين يقترب جواب هذا السؤال من المستحيل، تفكر في الحل الذي كان دائماً آخر ملاذ للنساء: الانتحار. تقول لنفسها: «هذه شاحنة بترول تمر بسرعة؛ فحركتني رغبة لأرتمي تحت عجلاتها، لكنني تراجعت، ساعة تقتلني الشاحنة أكون قد ثبت ضعفي بيدي، أكون قد التجأت لرجل يخلصني من الوجود»[٤٧].

لا تشعر ندى فقط بأنها مقيدة، بل وغريبة أيضاً عن واقعها؛ وهي تفتقر إلى أي إحساس بالانتماء إلى مجتمعها أو أسرتها أو حتى جسدها. وسبب ذلك هو أن قوى خارجية قد وضعت لها حدود جسدها ووظائفه. ما تحاول عمله، لذلك، هو أن تعيد تنظيم جسدها وتعيد تحديد وظائفه في مجتمع لا يعترف بحق النساء في التفكير على هذا الشكل، وتسأل: «هل يحق لي أن أضع مخططاً لنفسي ما دمت أعيش في جسد ليس لي، وفي بيت ليس بيتي، وفي عالم ليس من صنعي»[٤٨]؟

وبهذا تقدّم محاولة جدية لاكتشاف الذات، بعيداً عن أية أنماط موروثة وجاهزة من التفكير. وما محاولتها لإعادة تشكيل اللغة بشكل يناسب المرأة الجديدة التي تطمح أن تكونها إلا جزءاً أيضاً من جهدها الأوسع لإصلاح الواقع والمجتمع.

تختلف سياسة ندى عنْ سياسة أبيها. فهي صلبة في رفضها للانتداب الفرنسي، كما تتحدث بصراحة عن فوائد الاستقلال والديموقراطية في نظام حيث يمتلك الفرد حقوقاً مقدسة، بينما يحتضن أبوها الانتداب الفرنسي، باسم المصالح المسيحية. وترفض ندى تقييد الحرية الوطنية بالحيوية نفسها التي ترفض بها قيودها كامرأة. تقارن موقف أبيها نحو قوى الاحتلال بموقفه نحوها كمؤمنة بتحرر المرأة. فاهتمامه الوحيد هو أن يصبح غنياً وأن يكبح نشاطات ابنته: «والدي فوضوي وضائع تكبله أسهمه في البنوك، تكبله فكرة الانتداب، تكبله الجريدة الضالة التي يحمل، ويكبله خوفه على فرنسا في الجزائر، يكبله عقله... الذي تخنقه حرية الآخرين... لن يضايقه إلا تمردي. سيغضب...»[٤٩].

ووالد ندى هنا هو مجرد مثال عن أجيال من الرجال العرب، الذين يضعون أفضلية شرف العائلة ـ الملخص دائماً في السلوك الجنسي للنساء ـ فوق شرف بلادهم ومستقبلها. وهكذا، بينما يمكن لسلوك المرأة الجنسي أن يجلب العار على أسرتها، فإن رجلاً يبيع بلاده وشعبه لا يعاني من أي إحساس بالعار. في هذه الرواية، مثلاً، لا يتحدث الناس عن فريد خوري (والد ندى) الذي يدعم سلطات الاحتلال ضد حرية شعبه واستقلال بلاده؛ لكنهم بالأحرى، ينشرون الإشاعات حول ابنة فريد خوري الثري لمجرد أنها تخرج للعمل. وخروج ندى للعمل هو خطوة متعمدة أخرى لتحدي هذا النظام الاجتماعي المنافي للمنطق. هي لا تكنُّ احتراماً لأبيها لأنها تعتبره تجسيداً للنفاق الاجتماعيّ والسياسيّ، وهويقوم بدور الوصيّ على شرف أسرته، ومع ذلك فهو يذهب في الوقت نفسه إلى السرير مع فيرا(الخادمة) في الظلام، تاركاً أم ندى المتّقدة

بالرغبات الجنسيّة غير المشبعة. وتجد ندى في سلوك أبيها اللاأخلاقي هذا إنعكاساً لنفاقه السياسيّ. وهو يُعتبر أحد أكثر الأشخاص المحترمين في المدينة مع أنه يدعم قوات الاحتلال، بدلاً من القيام بجهود لتحرير بلاده والعمل من أجل مستقبل أفضل لشعبه. وهي ترى في الاضطراب السياسيّ صدى لتشوّشها، وتستنتج أن السبب هو نفسه في الحالتين: «الصحف كلها تغلي بالثورة. ضدّ من؟ ضد أنفسنا، متى يرتاح العالم؟ متى أرتاح أنا»[٥٠]. وتطالب ندى بالإصلاح الذاتيّ باعتباره الخطوة الأولى والأكثر إلحاحاً من أجل الإصلاح السياسيّ والوطنيّ.

وفي لحظات أكثر إستغراقاً في الذات، تكرّر ندى السؤال الذي طرحته بإصرار لينا، بطلة رواية ليلى بعلبكي **أنا أحيا**، «ترى هل أحيا أنا؟ إذا نجحت في البكالوريا هل أحيا؟ إذا قبضت كل شهر ألف ليرة هل أحيا؟ إذا انحنى لي سائق ولمّع لي سيارتي هل أحيا؟ . . . هل أنا حيّة؟»[٥١]. وندى ولينا كلتاهما مشغولتان في رحلة اكتشاف الذات. وهما صادقتان كلياً مع نفسيهما ومع الآخرين، وتفكران بواقع لا توجد فيه حاجة أبداً للنفاق أو التظاهر الاجتماعيّ. والصعوبة، مع ذلك، هي أن كلتا البطلتين لا تجدان السياق الاجتماعي المناسب الذي يمكّنهما من العمل وتحقيق رؤياهما داخله. وبعد تجارب مرهقة، مثلاً تقرِّر ندى أن تعلِّم أمها كيف تحترمها، لكنها سرعان ما تكتشف أن هذه «مجرّد رغبة عرجاء. . . مجرّد قرار هوائي»[٥٢]. وصفة «هوائي» تعيد إلى الذاكرة اعترافات عفاف، بطلة رواية سحر خليفة **مذكرات امرأة غير واقعية**، بأنها «امرأة هوائية»، والسبب المكبّل في كلتا الحالتين هو غياب الإطار الاجتماعيّ الصحيح، الذي يمكن للمرأة الحرّة والمستقلّة والمحترمة أن تجد مكاناً فيه. ولهذا السبب تظلّ النساء «تافهات»، أو «مراهقات»، أو «ضائعات»، أو «غير واقعيات»[٥٣].

وتخوض ندى معركتها الخاصّة، وتترك عائلتها، وتذهب لتعمل وتكسب رزقها بنفسها رافضة الاستسلام إلى الدور الذي فرضته عليها قوى اجتماعيّة وتقاليد موروثة. ومع ذلك فهي لا تحقّق هدفها. فالرجال ما زالوا هم الذين يديرون البلاد، بينما تشعرها نظرات الناس الرافضة بأن سلوكها ليس مقبولاً على الإطلاق. وتفهم أن تحدّي أنوثتها لن يجلب لها السعادة ما دام مجتمعها يرفض أن يقبلها كفرد مستقلّ ومساوٍ. وتحل مأزقها بالبحث عن رجل يحترمها ويقف معها في سعيها الجادّ من أجل الحرّية وتحقيق الذات: «إنني أفتش عن رجل يطرد غربتي ويترك لي حرّية تحطيم كدسة صحون في مطبخ يكون لي، في بيت يكون لي. ورحت أسير، وأسير، وأسير، أبحث عن حرارة لثديي. ولا أزال أسير دون أن أدري إلى أين أمضي»[٥٤].

وما تطمح ندى إلى إنجازه في النهاية هو تحقيق الذات ضمن سياق اجتماعيّ يعترف بحقوق النساء المتساوية واستقلالهن الكامل.

*

هذه النتيجة تصل إليها أيضاً منى، بطلة رواية إملي نصر الله **طيور أيلول**، التي نُشرت في السنة نفسها مع **فتاة تافهة** (١٩٦٢). وتستنتج البطلتان معاً أن على النساء ألا يحقّقن طموحاتهن التعليميّة والمهنيّة على حساب حياتهنّ الاجتماعيّة والعاطفيّة. وعلى النساء أن يحاولن الحصول على المساواة من خلال تغيير مفهومي «الأنوثة» و«الأمومة» بدلاً من حرمان أنفسهنّ من مثل هذين الدورين القيّمين. وتكمن المشكلة بالتقييم المتدنّي لهذين المفهومين وليس في طبيعتهما. وتحاول منى، في **طيور أيلول**، فصلَ «الأنوثة» عن تداعيات الضعف المرتبطة بها، بهدف إظهار أن حرية النساء ومساواتهن يجب ألا تكونا على حساب دوافعهن الطبيعيّة وميولهن العاطفيّة.

طيور أيلول هي واحدة من الروايات القليلة في الأدب العربي التي تعتبر القرية مركز اهتمامها، وتُعبّر عن حبّ كبير للتربة والأرض والناس، وتقترن بنظرة عميقة ترفض التقاليد السلبية وتحذّر من نتائجها المدمّرة على المستويات الشخصيّة والاجتماعيّة والسياسية. ويتحد ضمير الكاتبة مع الأرض التي تنتمي لها. ويهدف انتقادها لما هو سلبيّ إلى خلق مستقبل أفضل للناس الذين تحبّهم وللأرض التي ينتمون إليها جميعاً. وتفهم الروائيّة اهتمامات الآباء والأمهات والأزواج والزوجات، وتوضح أصل هذه الاهتمامات بلغة شاعريّة غير مباشرة ولا وعظية. وتكشف بذلك الأسباب المتجذّرة لهجرة الشباب اللبنانيين والمتمثّلة بشكل أساسيّ بالركود الاجتماعيّ والاقتصاديّ. يوحي السرد في الرواية بالحاجة الملحّة لتغيّر أنماط التفكير الاجتماعيّ وتبني قيم جديدة أكثر انسجاماً مع طموحات الجيل الجديد وروح العصر، ويُظهر تطوّر الأحداث، على أي حال، كيق يخنق التأكيد على السمعة الاجتماعية كل إمكانية في التغيير مهدّداً مستقبل المجتمع.

خلال سرد غير مباشر، لكنه حيويّ، يكتشف القارىء أن المرأتين الجاهلتين في القريةّ، حنة وأنجلينا، اللتين تؤمنان بالخرافات والسحر، هما اللتان تتحكّمان عملياً بمصير الشابّات المتعلّمات. وسبب ذلك هو أن الناس هم ضحايا الثرثرة والأحكام الاجتماعيّة الصادرة عن هاتين المرأتين. على الرغم من وعي الجيل الجديد من النساء ـ مريم ونجلا ومرسال ومنى ـ فإنهن

يفشلن في تحقيق المستقبل الذي يخطّطن له أو الزواج من الرجال الذين يحببنهم. والاستثناء الوحيد هو منى، التي تقرّر أن تخطّط لمستقبلها بصورة تختلف عما تريده النساء الأخريات لها، وهو الخطوبة والزواج والأطفال. وهكذا تنجو من فخّ حنة وأنجلينا وتتجنّب أن تصبح ضحيّة لإرادتهما.

يقدّم مصير العلاقات الموصوفة ـ مريم وفواز، نجلا وكمال، مرسال وراجي، راجي ونجلا ـ نقداً صريحاً وفعالاً للمفهوم المشوّه عن الحب، الذي يسود في القرية والقيود على العلاقات التي تستند إلى الطبقة والدين. تؤدّي هذه القيود أحياناً إلى كارثة إنسانية (قتل مريم)، أو إلى شقاء دائم كما في حالة مرسال ونجلا اللتين تدمَّر عاطفتهما الحقيقيّة بوحشيّة. وحتى منى، التي تنجو من مثل هذه النهاية المأساويّة، لا تشعر أبداً بالسعادة الحقيقيّة لأنها لا تستطيع أن تكون شخصاً كاملاً: كامرأة وكمهنيّة في وقت واحد.

اللافت للنظر في هذه الرواية هو أن أغلب الناس في القرية هم من النساء بسبب هجرة الرجال إلى الولايات المتحدة بحثاً عن الثروة. ويخلق هذا نماذج مشوّشة عاطفيّاً وأسرّياً، وتظلّ النساء هنّ الضحايا دائماً في نظام اجتماعيّ يحرمهنّ الحق في اختيار شريكهنّ والحق في العيش حياة عاطفيّة طبيعية. وأم سليم هي نموذج المرأة التي تكرّس حياتها لتربية ابنها الوحيد لأن زوجها أمضى أغلب حياته في الولايات المتحّدة. والنتيجة النهائية هي شاب ذو سمعة اجتماعيّة سامية، ويطيع أمه، التي تتصرّف بدورها وفق أوامر حنّة.

تنتقد الرواية القيم الاجتماعيّة التي تثمّن الهجرة والمهاجرين العائدين الذين ينضمّون آلياً إلى طبقة اجتماعيّة أعلى (لأنهم جمعوا ثروة)، ويصبحون موضع إعجاب النساء وهدف طموحاتهنّ. لدى عودة سمعان الفقير، يدعوه سكّان القرية سايمون، ويصبح الآن قادراً على اختيار أيّة امرأة يريدها كزوجة. ويكشف السرد هنا المحن الصعبة لكل من الرجال والنساء الذين يعانون نتيجة لهذا النمط الاجتماعيّ المشوّش. وللهجرة أيضاً تأثير بعيد المدى على المنطقة كلّها، لأنها تسبب الإهمال الحتميّ للأرض والزراعة والقرية بكاملها. ويُعرض المجتمع على أنه ضحيّة طرق التفكير التي تسبّب دماره. وهكذا، فإن الروائيّة تدعو قراءها بشكل غير مباشر للشكّ في الأخلاق الاجتماعيّة السائدة والجرأة على التفكير بما هو صواب، بغضّ النظر عمّا هو مقبول أو محبّذ اجتماعياً.

على سبيل المثال، وبطريقة مشابهة لما فعلته كوليت خوري في **ليلة واحدة**، تتساءل

نصر الله عن معنى «خيانة» (الحكم القاسي جداً على المرأة) وتطرح السؤال الصعب: كيف نُعرّف الخيانة: هل هي خيانة الذات أم الزوج أم المجتمع؟ ويتكشّف مثال لافت للنظر عن هذا المأزق في رسالة مرسال إلى صديقتها منى. ومرسال تتزوّج من جون لمجرد الأمل في أن تتمكّن من المغادرة معه إلى الولايات المتّحدة كي تقابل حبيبها راجي؛ ومن هناك ترسل هذه الرسالة إلى منى:

> لو كنتُ مسافرة معه لما بكيتُ يا منى، ولكان لاستعدادي غير هذا الطعم المغمَّس بالغبار. ولكني أحيا الآن على أمل لقياه هناك. سوف يتحرَّك ضميرك بالملامة يا منى. قولي ما شئت. قولي إنها خيانة. أجل، ولكني الآن متّجهة إلى أعظم خيانة، خيانة نفسي وعاطفتي. إني مقبلة على بيع جسدي من هذا الغريب الذي يدعى «جون»، والثمن هو هربي من هنا، وتقريب خطواتي من دروب يسير عليها راجي. سوف أقدّم لجون جسدي وأخون عاطفتي. وبعدُ، ما همَّني ماذا أخون؟ ومن؟[٥٥].

هذه دعوة ملحّة للتدقيق في الكلمات التي نستخدمها والمفاهيم التي نشير إليها. وفي هذه الرواية تتفحص إملي نصر الله مجتمعها وتكتشف جذور مشاكله الاجتماعيّة والسياسيّة. وبرؤيا واضحة وإحساس عميق بالمسؤولية، تبرز النتائج الخطرة لهذه المشاكل وضرورة مواجهتها بشجاعة وقناعة.

تبيّن مجموعة الروايات هذه التي كتبتها روائيّات عربيّات بين ١٩٦٠ ـ ١٩٦٧ أن النساء العربيات لم يكتبن عن الحب والأطفال والأزواج فحسب؛ لكنهن نقّبن في صميم مشاكل المجتمع العربيّ الاجتماعيّة والسياسيّة في ذلك الوقت. وقد ربطن المسؤولية الاجتماعية بالأداء السياسيّ وأخذن حالة النساء مثالاً لإبراز النفاق الاجتماعيّ والسياسي. وجوهر الاهتمام هنا ليس مجرد وضع النساء بل هو الإصلاح الاجتماعيّ والسياسيّ بشكل عام. ولهذا السبب يصبح تحرير المرأة ضرورة وطنيّة وسياسيّة.

تربط الروايات المدروسة آنفاً بصورة محكمة مفهوم تحرير المرأة مع الإصلاح السياسيّ الحقيقيّ؛ وهي تقارن أيضاً موقف الرجال تجاه النساء مع مواقفهم تجاه القضايا الوطنيّة الهامّة. وعبر هذه الروايات، يمكن للمرء ملاحظة أن ما كتبته النساء العربيّات هامّ من الناحية الأدبيّة والاجتماعيّة والسياسيّة، لأنه يعرض وجهة نظر مختلفة عن وجهة نظر الرجال، ويسلّط الضوء على بعض المظاهر المشوّشة للحياة الثقافيّة في العالم العربيّ. والروايات المذكورة هنا، على أيّ

حال، تمثّل مجرّد نموذج من الفيض الضخم من الروايات التي ألّفتها نساء عربيّات، والتي تكشف عن إدراك اجتماعيّ وسياسيّ مؤمن بحركة تحرير المرأة. وجميع هذه الروايات متفقة على أن تحرير المرأة هو الخطوة الصادقة الأولى في أيّ إصلاح سياسيّ واجتماعيّ حقيقيّ. وقد عانى هذا النتاج الأدبي للنساء من الإهمال طوال عقود (مع استثناءات قليلة جداً مثل رواية لطيفة الزيات)، لكن الوقت قد آن كي يخضع لنقد جادّ ومسؤول. وعندئذ فقط يمكننا تقدير مساهمة النساء في الأدب العربيّ، ومحاولاتهن الفعّالة لإغناء هذا الأدب وفق وجهات نظرهن وعلى ضوء تجاربهن.

الهوامش

(١) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٦٠ .
(٢) دار الفكر العربي، ١٩٦٢ .
(٣) مكتبة دار الحياة، بيروت، ١٩٦٢ .
(٤) زهير بعلبكي، بيروت، ١٩٦٠ .
(٥) Biblous New Press، بيروت، ١٩٦٤ .
(٦) مكتبة دار الحياة، بيروت، ١٩٦٥ .
(٧) دار الرؤية، بيروت، ١٩٦٦ .
(٨) مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٦٢ .
(٩) **الباب المفتوح**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٦٠، ص ٣٥٣ .
(١٠) المصدر نفسه، ص ٤٥ .
(١١) المصدر نفسه، ص ٤٩ .
(١٢) المصدر نفسه، ص ٦٣ .
(١٣) المصدر نفسه، ص ٢٨٠ .
(١٤) المصدر نفسه، ص ٣٠٥.
(١٥) المصدر نفسه، ص ٣٠٦.
(١٦) المصدر نفسه، ص ٢٧٩ .
(١٧) المصدر نفسه، ص ٣٤٣.
(١٨) المصدر نفسه، ص ٣٤٦.
(١٩) **ثلوج تحت الشمس**، ليلى اليافي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٦٢، ص ١١٠ .
(٢٠) المصدر نفسه، ص ٧٤.
(٢١) المصدر نفسه، ص ٩٦ .
(٢٢) المصدر نفسه، ص ١٤٢ .
(٢٣) المصدر نفسه، ص ١٥٤ ـ ١٥٥ .
(٢٤) المصدر نفسه، ص ٣.
(٢٥) المصدر نفسه، ص ٨.
(٢٦) المصدر نفسه، ص ٩ .
(٢٧) دار الرؤية، بيروت، ١٩٦٦ .
(٢٨) المصدر نفسه، ص ١٢ـ ١٣ .
(٢٩) المصدر نفسه، ص ٧٣.
(٣٠) المصدر نفسه، ص ١٣٨ ـ ٩ .
(٣١) المصدر نفسه، ص ١٤٥ .
(٣٢) المصدر نفسه، ص ١٦٤ .

(٣٣) المصدر نفسه، ص ١٩٥ .
(٣٤) المصدر نفسه، ص ٢٠٢ .
(٣٥) المصدر نفسه، ص ٢٠٣ .
(٣٦) المصدر نفسه، ص ٢٠١ .
(٣٧) الطبعة الأولى، ١٩٦٠، ١٩٨٠ زهير بعلبكي، بيروت.
(٣٨) **الحرية في أدب النساء**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٠، ص ٣٩ ـ ٤٠ .
(٣٩) **ليلة واحدة**، المصدر المذكور سابقاً، ص ١٤٢ .
(٤٠) المصدر نفسه، ص ١٩٦ .
(٤١) **فتاة تافهة**، منى جبور، مكتبة دار الحياة، بيروت، ١٩٦٢، ص ٦ .
(٤٢) المصدر نفسه، ص ٧.
(٤٣) المصدر نفسه، ص ٧.
(٤٤) المصدر نفسه، ص ٨.
(٤٥) المصدر نفسه، ص ٩ .
(٤٦) في الأدب العربي، المؤنث أضعف دائماً من المذكر. وإذا ظهر الاثنان في شكلين مختلفين وتطلّب الأمر ايجاد صيغة عامة، فإن المؤنث يتبع المذكر دائماً. والفعل في اللغة العربية، على عكس اللغة الإنكليزية، إما مذكّر أو مؤنث. وإذا كان لدينا فاعل مذكر ومؤنث، مثلاً، فإن الفعل يكون مذكراً.
(٤٧) المصدر نفسه، ص ٣٠.
(٤٨) المصدر نفسه، ص ٣٥.
(٤٩) المصدر نفسه، ص ٤٦ .
(٥٠) المصدر نفسه، ص ٧٧.
(٥١) المصدر نفسه، ص ٦٩ .
(٥٢) المصدر نفسه، ص ٧٧.
(٥٣) مأخوذة عن عناوين روايات لروائيات نساء: **فتاة تافهة**، تأليف منى جبور؛ **مراهقة**، تأليف ماجدة العطار؛ **امرأة ضائعة**، تأليف سميحة كحلوني؛ **مذكرات امرأة غير واقعية**، تأليف سحر خليفة.
(٥٤) المصدر نفسه، ص ٢١٩.
(٥٥) **طيور أيلول**، إملي نصر الله، مؤسسة نوفل، ١٩٦٢، ص ٢٠٩ .

روايات الحرب النسائية

لقد مضى وقت طويل جداً منذ أن حدثت حرب هنا. إنه أمر منطقيّ. من أين سيأتي إحساسهم بالمبادىء الأخلاقية؟ السلام - إنه مجرّد فوضى؛ لا شيء غير الحرب يستعيد النظام. في وقت السلم يصبح الجنس الإنساني متوحّشاً. . . الحرب فقط هي التي تمكّن من الحصول على قوائم اسميّة وبيانات مفصّلة صحيحة - أحذية في رزم وذرة في حقائب، والرجل والوحش يجري عدّهما بشكل صحيح ونقلهما بالعربات، لأنه أمر منطقيّ: لا يوجد نظام، ما لم تكن هناك حرب.

(برتولت برخت: **الأم الشجاعة وأولادها**، ص ٣ - ٤)

سيكون مدعاة للأسف ألف مرة لو أن النساء كتبن مثل الرجال.

(فرجينيا وولف، **غرفة مستقلة**، ص ٨٨)

حتى وقت قريب كان يُفترض أن أدب الحرب هو في المقام الأول ميدان ذكوريّ، لأنه يتعامل مع ساحة المعركة، وما لم يصف مشاهد من ساحة المعركة فهو ليس أدب حرب وليس له أهميّة كأدب حرب. ذلك لأن التيّار النقديّ الأساسيّ، الذي لا يزال تحت سيطرة الرجال إلى حدّ كبير، يعتبر أدب الحرب الأدب الذي يعالج الأحداث على الخطوط الأماميّة، مع دم وقصف وهزيمة ونصر. لكن بعض الباحثات التحرّريات قد أصغين إلى أصوات مختلفة عن الحرب وصوّرن تأثيراتها على المجتمع الإنسانيّ، الذي يغوص نتيجة لذلك في شبكة معقّدة من العلاقات والمآسي الإنسانية[1]. والناقدات النساء يعترفن بهذا النوع من الأدب على أنه أدب حرب، لكن عدداً قليلاً جداً من النّقاد الذكور يعترفون به بصفته كذلك.

فيما يتعلق بالرواية العربية، فإن حرب عام ١٩٦٧ بين العرب والإسرائيليين قد أطلقت وعياً جديداً. لأن ما حدث في ذلك الصيف الحارّ كان زلزالاً هزّ العالم العربي. ولم تكن نتيجة الحرب مجرّد هزيمة عسكريّة مذلّة للعرب، بل كانت أيضاً انهياراً لأنظمة ومؤسسات وأفكار وإيديولوجيّات. وساهمت التناقضات المريرة التي سادت بعد الحرب في تمزيق المفكّرين والكتّاب العرب ودفعهم إلى أحد اتجاهين: إما أن يقبلوا بالوضع الراهن، بعد يأسهم من إصلاحه، ومن ثم يحاولون استغلاله والاستفادة منه، أو أنهم يكرّسون أنفسهم لأعمالهم الإبداعية هاربين إلى عوالمهم المنعزلة بعيداً عن الواقع وقضاياه الملحّة. وكان هذا المناخ الكئيب تربة خصبة لجيل من الكتاب عبَّروا عن إحباط وخيبة أمل ورفض تامّ للماضي، وشكّ في الحاضر، وقنوط فيما يتعلّق بالمستقبل. ومع أن حرب عام ١٩٦٧ لم تكن الحرب الوحيدة التي خاضهاالعرب خلال الخمسين سنة الماضية، لكنها كانت الأعنف تأثيراً، لأن الإحساس الهائل بالهزيمة قد ولَّد إحساساً عميقاً بالخوف في عقول الكتّاب.

أما الكاتبات اللواتي كن أقل انخراطاً بشكل مباشر بما يجري على جبهة الحرب وأكثر اهتماماً بمضاعفاتها على المستويين الإنسانيّ والاجتماعيّ، فقد قدّمن تعبيراً مختلفاً عن تجربتهنّ في الحرب. وكانت الروائيّات، بشكل خاص، أكثر اهتماماً بسبر العوامل السياسيّة ـ الاجتماعيّة والاقتصاديّة التي أدّت إلى الحرب بالإضافة إلى تأثيرها على الظرف الإنسانيّ، دون أن يهدرن أيّ وقت تقريباً في المناقشات النظريّة أو الإيديولوجية التي بدت ذات أهمية كبرى للكتاب الرجال. ولذلك، ربما بدت الكتابات النسائيّة حول الحرب أقل سياسيّة وأقل جدّية، ولكن في السياق الإنسانيّ الأوسع يمكن اعتبارها وثيقة الصلة جداً بالموضوع.

بالنسبة إلى حرب عام ١٩٦٧، قد يكون أول فارق ملحوظ بين الكتّاب الرجال والكاتبات النساء هو أن الرجال سمّوا نتيجة الحرب «نكسة» بينما أسمتها النساء «هزيمة» بكل صراحة. خلال حرب الأيام الستة بين العرب والإسرائيليين عام ١٩٦٧، كانت معظم محطات الإذاعات العربيّة تطمئن جمهورها بنصر ساحق، ولكن بعد بضعة أيام فقط اكتشف العرب على امتداد العالم العربي أنّ عليهم العيش مع هزيمة مذلّة. أما الزعماء العرب، الذين كانوا مسؤولين بشكل كبير عن تضليل جماهيرهم، فقد رفضوا بسرعة كلمة «هزيمة» واستبدلوها بكلمة «نكسة»، مصرّين، كما فعل جمال عبد الناصر، على أن النتيجة لم تكن هزيمة، بل كانت نكسة في حرب طويلة مع إسرائيل، والتي لا يمكن تقرير نتيجتها بما حدث في حزيران ١٩٦٧ فقط!... وبدأ الزعماء العرب يؤكّدون

على أن الحرب مع إسرائيل مستمرّة ولا تزال بعيدة عن النهاية. وكان ردّ الفعل العربي ذا وجهين: أولاً، خيبة أمل بالحكومات العربية التي ضلّلت الجمهور. ثانياً، التصميم على التغلّب على الهزيمة النفسيّة والعمل من أجل مستقبل أكثر إشراقاً. ولكن، وبسبب تجنّب كلمة «هزيمة»، لم يتمّ استكشاف ما حدث في الحقيقة على الأرض بشكل كامل ولم تتمّ معالجة أسبابه بشكل جديّ. وقد أُطلق على جميع الأعمال الأدبيّة التي كُتبت عن حرب ١٩٦٧ اسم «أدب النكسة». وتنعكس الروح السياسيّة الأبيّة التي لم تعترف كلياً بالواقع في أدب هذه الفترة.

وبرغم أن سميرة عزام (١٩٢٥ ـ ١٩٦٧)، كاتبة القصة الفلسطينية القصيرة، قد ماتت نتيجة نوبة قلبية في أعقاب هزيمة عام ١٩٦٧، فلم يجد أحد أنه من الضروري التأمّل في هذه الحقيقة أو تسجيل اسمها بين الشهداء الفلسطينيين. وقد عبّرت فدوى طوقان، في المجلد الثاني من سيرتها الذاتية، **الرحلة الأصعب**[٢]، عن تقدير نادر للعلاقة بين حياة سميرة وموتها بقولها: إن سميرة كانت شخصيّة دراماتيكية في كلّ من حياتها وموتها، وكانت فلسطين عاطفتها الأولى والأعمق منذ الخروج عام ١٩٤٨، كما كانت القضيّة الفلسطينيّة في صميم إنتاجها الأدبي كله، وكانت فلسطين دائماً النقطة المركزية لرؤيتها ومناقشاتها[٣].

واستطاعت كاتبات أخريات أن ينفخن الحياة بإحساسهن العميق بالإحباط الذي تحوّل إلى أعمال نثريّة ملهمة. ومع ذلك، فإن هذه الأعمال التي كتبتها النساء لا تُعتبر جزءاً شرعياً من روايات الحرب، وذلك ببساطة لأنها تعالج الحرب بطريقة مختلفة عن طريقة الرجال. ومن بين هذه الأعمال **دمشق يا بسمة الحزن**[٤]، للكاتبة السورية ألفة الإدلبي؛ **عصافير الفجر**[٥]، للروائية اللبنانية ليلى عسيران؛ **الدوامة**[٦]، للروائية السورية قمر كيلاني؛ **وداع مع الأصيل**[٧]، للكاتبة الفلسطينية فتحية محمود الباتع؛ **وتشرق غرباً**[٨]، للكاتبة الأردنية ليلى الأطرش؛ **سأمر على الأحزان**[٩]، للكاتبة اللبنانية بلقيس الحوماني؛ **ليلة المليار**[١٠]، للكاتبة السورية غادة السمان. والمجلد الثاني من السيرة الذاتية لفدوى طوقان، **الرحلة الأصعب**، يجب اعتباره بالتأكيد بين روايات الحرب النسائيّة.

في روايتها، **دمشق يا بسمة الحزن**، تقدّم ألفة الإدلبي قصّة دمشق والشعب الدمشقيّ خلال العشرينات والثلاثينات عندما كانت سورية تحت الانتداب الفرنسي. والنقطة المركزيّة في القصّة هي حياة صبريّة التي تتحمّل عبء كلّ من النضال القوميّ والنسائي وتركّز الانتباه، عبر مصيرها المأساوي، على نزاع أليم بين طموحاتهاالمؤمنة بتحرير المرأة والسلطة الأسريّة القمعيّة.

وكلمة «صبرية» في اللغة العربية مشتقة من كلمة «صبر» التي تعني إما «القدرة على الاحتمال» أو الشيء «الشديد المرارة». وقصّتها هي قصّة صبية عربيّة محرومة من أغلب حقوقها، بينما يُطلب منها تنفيذ واجباتها كبنت وأخت مع كل الخدمات التي تتطلّبها هذه الواجبات. حتى عندما تنشب المعارك السياسيّة ضد الفرنسيين، تدفع صبريّة، البعيدة عن السياسة، ثمناً فادحاً بفقدان أخيها المفضّل وفقدان حبيبها، مع أن الأحداث التي أدّت إلى قتل حبيبها ليست واضحة تماماً.

تبدأ الرواية بحالة متأزّمة بين صبريّة وأخويها، راغب ومحمود، ليلة إحياء ذكرى موت أبيهم. وبدون استشارة أخويها، تقوم صبريّة بترتيب احتفال كبير تكريماً للميت يُعرف في التراث العربي باسم المولوية، وخلالها تنشد مجموعة مهيبة من الرجال بثياب بيضاء طويلة أناشيد دينية ويؤدّون رقصة قدسيّة تكريماً للراحل. ويغضب أخوا صبريّة ويشعران بالخزي لأنها، وهي المرأة، قد أعدّت هذا كله وقامت بدور المضيفة، بينما جرت العادة أن يكون الرجال هم المسؤولين. ولا تهتمّ صبرية بتعليقاتهما لمعرفتها الكاملة بأن هذه هي ليلتها الأخيرة. وما أن تنتهي الحفلة ويغادر الجميع ما عدا ابنة أخيها، سلمى، حتى تشنق صبريّة نفسها على شجرة الليمون في الفناء وتضع نهاية لحياة الاستغلال والحزن. وهنا، في الفصل الثاني والرئيسيّ من الرواية، تتكشّف حياة صبريّة عبر «الكرّاس الأزرق» الذي تتركه لابنة أخيها على أمل إنقاذها من مواجهة مصير مشابه لمصير عمّتها.

صبريّة هي ابنة عائلة دمشقيّة نموذجيّة، ولها ثلاثة أخوة، سامي وراغب ومحمود. وهي لا تستطيع الامتناع عن مقارنة الحرّية التي يتمتّع بها إخوتها مع السجن المنزليّ المفروض عليها. ويدفعها كلّ من والديها وأخوتها إلى الإحساس بأنّها مثل كلب هائج مقفول عليه وأن واجبها الوحيد في الحياة هو خدمة الآخرين. والاستثناء الوحيد في موقف العائلة هذا يأتي من أخيها، سامي، الذي يعاملها باحترام ويعترف بحقّها في أن تحبّ صديقه وجاره عادل. ومما يثير الانتباه، هو أن هذا الأخ هو الذي ينضمّ إلى حركة المقاومة مع عادل ضد الفرنسييّن. كما تساهم صبريّة أيضاً في الحركة ببيع أساورها الذهبيّة والتبرّع بالنقود للمقاتلين. حين يُقتل سامي على يد الفرنسيين تبدأ بمقابلة عادل سراً. وفي إحدى المراحل تقارن الحياة تحت الاحتلال الذي يقاتل الشعب ضدّه مع حياة النساء تحت السلطة الأبويّة؛ وتسأل نفسها:

> أيطالب أهل بلادي بالحّرية، ويعجزون عن منحها لبعضهم بعضاً؟! نصف الأمّة يرسف في قيود خلقتموها أنتم أيّها الرجال. هنا يكمن الغلط الذي نأبى أن نعترف

به. حين أمزّق هذا الحجاب الذي يكاد يخنقني، أستمتع بالضياء والهواء. أخرج من البيت كما يخرج أخواي. فلا يسألني أحد إلى أين؟ فأضطر أن أكذب وأختلق الحيل، يوم آتي أهلي فأقول لهم لقد تعرّفت على عادل ابن أبي سعيد الخباز فأعجبت به، وأعجب بي واتفقنا على الزواج بعد أن ننهي دراساتنا، فيباركون لي ويهنّئون حُسن اختياري. حينئذ نصبح أصحاء حقاً، جديرين بالحرية التي ننشدها الآن دون جدوى[١١].

هذا الموقف من صبريّة الذي تقرن فيه الأمور السياسيّة مع تحرير المرأة هو تعبير عن موقف النساء السوريّات آنذاك. خلال حركة المقاومة ضد الفرنسيّين خرجت النساء السوريّات في مظاهرات ضدّ الحجاب، مؤكّدات على أن الأمور السياسيّة لا تنفصم أبداً عن شؤون تحرير المرأة. ومن ناحية أخرى، طلبت الكتلة الوطنية التي كانت تقود المقاومة من النساء أن يقدن مظاهرة ضد قائمة رسميّة من المرشّحين وضعها الفرنسيون: «فاقترح بعض الأعضاء أن نشرك النساء هذه المرة بالمظاهرة ليثرن النخوة والحميّة في النفوس، وسيستجيب التجّار لنداءاتهن حتماً، فيغلقون محلاّتهم ويتمّ الإضراب الذي نعوّل عليه كثيراً. ووافق الجميع على هذا الاقتراح»[١٢]. ورغم أن النساء قد استُخدمن في الكفاح الوطنيّ عند الحاجة إليهن فقط ولم تتمّ مكافأتهن على دورهنّ، فقد فرحن بهذا الدور الجديد: وتقول صبرية عن مشاركتها:

كنت أشعر وأنا واقفة بالسيارة كأنه قد نبتت لي أجنحة أستطيع التحليق بها عالياً، على الرغم من الملاءة السوداء التي كانت تسربلني من رأسي حتى قدمي، والحجاب الكثيف المسدل على وجهي. أشعر كأني موجة متمرّدة من موجات هذا البحر المتلاطم أمامي. شعور غريب كان يغمرني، لأول مرة أحس أنني إنسانة ذات كيان وهدف، وأنني على استعداد لأن أموت في سبيل الدفاع عنهما. لا أشعر بالخوف مطلقاً، بل أشعر بالقدرة على المجابهة والتحدّي. سأقف أمام أبي وأخي راغب وأمي وأقول لهم: خرجت بالمظاهرة مع الشباب لأدافع عن وطني وليس في هذا الكون قوة تستطيع أن تحول دون إرادتي[١٣].

ولكن هذا التحوّل النفسي كان قصير الأجل، واستمرّ طيلة استمرار المظاهرة فقط. ولدى وصول صبريّة إلى المنزل، يضربها أبوها ويتّهمها أخوها راغب بأنها ذهبت لمقابلة عادل ولم تشارك في المظاهرة. وفي محاولتها كي تثبت لهما أنها كانت حقاً في المظاهرة تذكر لهم بأن

رجال الشرطة قد احتجزوهنّ لفترة. وسبّب هذا رعباً آخر لأفراد أسرتها الذين خافوا فوراً على بكارة ابنتهم وأحضروا القابلة، أم فوزي، كي تفحصها. وكان هذا إذلالاً كبيراً لها. وحالما غادرت أم فوزي بعد التأكيد بأنها عذراء ركضت صبريّة إلى الطابق الأعلى شاعرةً: «وكأن كلاباً مسعورة قد نهشتني. أشعر أن كل مسامة في جسدي كانت تنزف ذلاً ومهانة»(١٤).

تخطّط صبريّة للهرب مع عادل، ولكن يُعثر على عادل مقتولاً. وتتأكد شكوكها لاحقاً بأن أخاها، راغب، هو الذي عرف بأمر علاقتهما وخطّط لموت عادل. ورغم هذه المحنة، فإن صبريّة هي التي تهتمّ بأبيها المسنّ الذي بقي مشلولاً لسنوات. ومع ذلك حالما يموت يقوم ابناه، محمود وراغب، اللذان لم يهتمّا به أبداً بممارسة سلطتهما الذكوريّة ويقرّران بيع المنزل الذي عاشت فيه دائماً، وتركها بلا مأوى. وعند ذلك تقرّر إنهاء حياتها.

في هذه الرواية، تنضمّ الإدلبي إلى الروائيّة الفلسطينيّة سحر خليفة، التي تعتبر القضايا السياسيّة وقضايا تحرير المرأة متلازمة تماماً، وترى حركة المقاومة الوطنيّة من منظور امرأة ويُعتبر سلوك الرجال السياسيّ جزءاً لا يتجزّأ من سلوكهم الاجتماعيّ والشخصيّ. ولا يُثار نقاش إيديولوجيّ، بل مجرّد وصف واقعيّ لحياة الناس اليوميّة في أوقات الأزمات السياسيّة وللصلة الحقيقيّة الموجودة بين النهج السياسيّ ونهج تحرير المرأة. وفي أسرة صبريّة، يكون أخوها سامي هوالوحيد الذي يؤمن إيماناً صادقاً بضرورة القتال ضد الفرنسيّين ويدفع حياته ثمناً لذلك. وهو الأخ الوحيد الذي يعترف بحقّ أخته في إقامة علاقة. وهكذا فإن الصواب والأمانة السياسيّين مرتبطان مع المواقف الصادقة الداعية إلى تحرير النساء. فالثوريّون الحقيقيّون، بطبيعتهم، مؤمنون بتحرير المرأة ومؤيّديون لحقوق النساء. وقد أصبح التأييد الصادق لحقوق النساء، مؤخراً، بالنسبة لمعظم الداعيات إلى تحرير المرأة، هو أفضل مقياس للراديكالية السياسيّة. ولذلك، فإن هذه الرواية لا تصف حرب استقلال تحدث في فراغ، بل تصفها في علاقتها بحياة الناس ومصائرهم الشخصيّة. حيث لا يمكن التمييز بين الأمور السياسيّة والاجتماعيّة والتحرّريّة؛ كلها منسوجة معاً في رواية واقعيّة تاريخية تصف مرحلة من تاريخ سورية واضعةً حياة النساء في المركز.

*

تعترض الروائية اللبنانية ليلى عسيران على إطلاق تسمية «نكسة» على نتيجة حرب عام

١٩٦٧، وتبدأ رواية **عصافير الفجر** بهذه الجملة: «أكتب هذه القصة غداة هزيمة ١٩٦٧»[١٥]. وتقع الرواية بشكل طبيعي في قسمين متساويين، كل منهما يتألف من خمسة فصول. يعالج القسم الأول الصدمة وخيبة الأمل العميقة والاستنكار الذي تلقى به الشعب العربيّ خبر هزيمته في حرب قصيرة ومفاجئة وتكاد لا تصدّق، بينما يدور القسم الثاني حول ردّة الفعل الفلسطينيّة لهذه الحرب التي بلغت ذروتها في ولادة المقاومة الفعّالة للاحتلال الإسرائيليّ.

القسم الأول من الرواية مليء بالتشويش بين الماضي والحاضر وبين الأخبار الآتية من الجبهات والإذاعات الوطنيّة، من ناحية، وبين الأخبار التي تبثّها وكالات الأنباء الأجنبيّة، من ناحية أخرى. ولم تكن ستة أيام كافية كي تتيح للناس فهم جميع الأخبار المضلّلة التي قادتهم للاعتقاد بأن النصر قريب، وليكتشفوا مع انتهاء الحرب أن إسرائيل قد احتلّت غزة والضفّة الغربية وسيناء المصريّة ومرتفعات الجولان السوريّة. وقد أصيبوا بالصدمة ليس مما فعلته إسرائيل فحسب، بل ومن تزييف الحقائق الذي نشرته الحكومات العربية عن عمد في ذلك الوقت. وخلال بضع ساعات كذبت الأحداث على الأرض ما زعمته الحكومات العربيّة طوال العشرين سنة السابقة. وكان كل ما يحيط بأحمد وعصام ومريم هو الإذاعات واللون الأزرق المروّع (إشارة إلى علم إسرائيل). لكن الإذاعات أصبحت عديمة الفائدة لأن صيحاتها وتقاريرها الحربيّة لم تكن لها علاقة بالتقارير والبرقيات التي تبثّها الوكالات الأجنبية[١٦]. وحاول أحمد الاستمرار في مناقشاته مع الأصدقاء والأقرباء، كما حاول جهده تصديق الإذاعات الوطنية:

> حاول أن يبدو واثقاً من أن المعركة لم تبدأ حتى الآن، وأن كل ما حدث أمور اسمها الاستراتيجية، المناورة، الخطّة، أو حتى الاستدراج. ولكنه في النهاية لم يعد يجد ما يقوله لكي يقنع غيره بحجج قويّة. لقد تغيّرت حجج عشرين سنة في ظرف ساعات[١٧]!

ولم يتمكن أحمد، ولا أحد غيره في الحقيقة، من فهم كيف سقطت القدس في أيدي الإسرائيليين.

وانعطاف أحداث الحرب، مع سقوط القدس وسقوط مساحات كبيرة من الأراضي العربية في أيدي الإسرائيليين، قد شوّش بعمق الطريقة العربية في التفكير والوجود. وكانت نتائج الحرب مريعة أكثر لأنها سدّدت ضربة قاتلة لعلاقة العرب بماضيهم وحاضرهم وآمالهم وطموحاتهم في مستقبل أفضل. وقد اهتزّت الأرض تحت أقدامهم وتُركوا مشدوهين، يحملقون في الفراغ:

«وحدث لأحمد ما هو أهمّ من الحرب! لقد وقع انفصام كامل بينه وبين ماضيه؛ رفض ماضيه دفعة واحدة، واحتواه فراغ الغربة في عاصمة لا يعرفها جيداً»[١٨].

كان أحد أسباب الصدمة هو الانعطاف السريع للأحداث؛ ولم يكن ثمة وقت للتصديق أو الإنكار، للدفاع أو التكذيب؛ فقد حدث كل شيء بسرعة فائقة وبدت نتيجة الحرب مأساوية إلى درجة لا تصدق. «كنا نتمنّى أن تدوم الحرب شهراً واحداً، أو شهرين، فإذا بثلاث عواصم تنهي بأيام انتظار عشرين عاماً»[١٩]. وفي **عصافير الفجر**، يخبر عصام مريم بأن الوكالات الأجنبيّة ذكرت أن «الحرب انتهت منذ الساعات الأولى من اليوم الأول»، ويضيف ما يلخّص ضمير الشعب العربيّ آنذاك: «لقد انتهينا، إننا شعب باطل؛ وكل شيء انتهى»[٢٠]. لقد عم مناخ من الإحباط المطلق وخيبة الأمل الكاملة البلدان العربية والشعب العربي. واخترقت الهزيمة كبرياء الأمّة العربيّة بكاملها وولدت إحساساً عميقاً بالذلّ. ولذلك، يمكن رؤية الحرب على أنها انتحار نفسيّ.

مع الهزيمة المذلة لعام ١٩٦٧ والتحرّر من الوهم الذي تلاها، بدأ الناس بممارسة حقّهم الشرعيّ في تولّي مسؤوليّاتهم بأنفسهم، بغضّ النظر عن المسار الذي اختارت حكوماتهم أن تتبعه. ومن هنا أتت ولادة حركات المقاومة الشعبيّة المناهضة لقوّات الاحتلال. وفي الجزء الثاني من الرواية تتحوّل الأزمة بكاملها إلى مقاومة قويّة، وإن تكن سرّية، للاحتلال، وتصبح هذه المقاومة الأمل الوحيد في مستقبل أفضل. ولم يعد مازن وسلمان وخالد ومريم والعديد غيرهم، يعتمدون على حكوماتهم أو على الدول الأجنبيّة التي كانت تدّعي دائماً أنها تحميهم وتعدهم بإرجاع أراضيهم، بل انتسبوا إلى حركات المقاومة الوطنيّة التي اعتمدت على جهودهم فقط لإنهاء الاحتلال. وعلى هذا الموضوع يركز القسم الثاني من الرواية.

لكنّ جيل المقاتلين المحرّر من الوهم يبدأ بارتكاب الأخطاء نفسها التي ارتكبها المقاتلون السابقون، وهي عبادة الزعماء ووضعهم فوق الشبهة أو اللائمة. وفي القسم الثاني من الرواية، يوضع الختيار، قائد المقاومة السرية (ربما ياسر عرفات) فوق كل لوم ويؤلّه. وكان تصوير القائد بصورة إلّه مسؤولاً عن العديد من الأمراض الخطرة التي عانت منها البلدان العربية في نصف القرن الأخير. وثمة القليل جداً من نفاذ البصيرة في المشاكل التي تكوّن، أو يجب أن تكوّن، نسيج المقاومة. فقد كان سلمان غائباً لوقت طويل، بحجة الدراسة. لكنه يغادر جامعته سراً ويلتحق بقوى المقاومة. ويقف مرّة واحدة فقط أمام بيته مرتبكاً من مواجهة أسرته في الطابق الثالث:

«وشعر أن بعض التصرّفات الإنسانيّة تستدعي منه جرأة أكثر من الجرأة التي تدفعه بلا تردّد إلى أيّ مهمة قتال»[٢١].

ومع ذلك، فقد أعادت ولادة المقاومة الفعّالة إلى الناس كرامتهم وإحساسهم بالانتماء. كانوا سابقاً مجرّد لاجئين، دون إحساس بالتوجّه أو أمل في المستقبل. بل كانوا يشعرون بالخزي لكونهم مشرّدين وبلا وطن. وتفضي مريم إلى أخيها سلمان الذي لم تره منذ وقت طويل: «لقد عشت حياتي خجلى من كوني لاجئة. كنت لا منتمية وغريبة»[٢٢]. ومع أن أعمال المقاومة كانت تصادر حياة العديد من الشبّان، وأن العديد من البيوت قد فُجرت، فإن النساء، مع ذلك، كنّ يمجّدن أعمال المقاومة. ورغم كل التضحية والألم، تستنتج الرواية أن شيئاً ما أهمّ من الحرب قد حدث: «لقد ماتت عشرات الآلهة، وانهارت كل العروش والمناصب... ولكن.. أصبحت كل دقيقة يوماً جديداً، وكل ساعة شهراً جديداً، وكل شهر انتفاضة حبّ الناس الذين ولدوا من جديد، بإلّه جديد، بإيمان جديد، وبمفاهيم جديدة... حدث أهم من الحرب تغرّده عصافير الفجر قائلة: «الثورة حتى النصر»»[٢٣].

لا شك أن الجيل الذي عاش خلال حرب عام ١٩٦٧ سوف يقرأ هذه الرواية بحماس شديد، أما بالنسبة للأجيال الأخرى والتالية فسوف تكون هذه الرواية أقل إثارة، وذلك لأن الشخصيات تكاد لا تتميّز واحدة عن الأخرى، كما أن تطور الأحداث مقدّر بشكل مسبق. واللغة هي لغة متحمّسة سياسيّة أكثر اهتماماً بالقضيّة منها بالتقنية القصصية. أما بالنسبة للعقول ذات التوجه السياسي، فإن الرواية ممتعة وتلخص ضمير جيل من الشعب العربي. المشكلة الرئيسية هي أن الشخصيات والعلاقة بينها ليست مصقولة بصورة كافية لتبرير التطورات المعقدة للأحداث على المستوى السياسي. وتُظهر الرواية، مع ذلك، دور النساء، ليس في تقييم الحرب فحسب ولكن أيضاً في إطلاق حرب التحرير التي اعتُبرت الردّ الوحيد على هزيمة عام ١٩٦٧. وهكذا، ومع الاعتراف بالنتائج الكارثيّة للحرب، تمتدّ الرواية إلى ما وراء ذلك، نحو ما أخذ ينبلج، نحو إرادة الشعب وتصميمه اللذين يبشّران بانبثاق فجر جديد للأمّة العربية.

*

تتبنى بلقيس الحوماني، في روايتها **سأمرّ على الأحزان**[٢٤]، استراتيجية مختلفة من خلال جمع خيوط حياة عوائل عاديّة لتصبح كتلة من العلاقات والاهتمامات، تهدف في النهاية إلى

مقاومة الاحتلال وتقويض احتمالاته المستقبليّة داخل المجتمعات العربية. وقوة هذه الرواية المؤلفة من ٥٠٠ صفحة تكمن في أنها تجري حواراً بين فئات وقناعات ووجهات نظر مختلفة؛ وتعرض كل الاحتمالات وتجعل من القارىء شاهداً على المرحلة التاريخية. تبدأ الرواية بإهداء إلى كفاح المرأة السياسيّ: «إليكن يا أخواتي، يا فاطمة، ويا عائشة، ويا شادية ويا كل امرأة شهيدة ومكافحة في أرضنا السليبة.. أهدي هذه القصّة التي هي قصّتكنّ جميعاً، فهي منكنّ، وإليكن». ومنذ الصفحة الأولى يواجَه القارىء بالقسوة ورعب الاحتلال. وتحاول الروائية سبر ردّ فعل الناس بعمق لهذا الاحتلال وتكتيكاتهم المختلفة في مقاومته.

سلمى وعصام زوجان حديثان تجمعهما علاقة حبّ، لكن وجهات نظرهما مختلفة حول كيفية مقاومة الاحتلال. فعصام يثق بالمقاومة الفعّالة، وبعد مناقشات طويلة تجد سلمى أن لا خيار أمامها إلا أن تسانده. منذ تلك اللحظة تصبح حياتهما العائليّة مرتبطة بتفاصيل تنفيذ العمليات مع الرفاق الآخرين، ويصبحان قادرين على اختلاس بضع لحظات معاً فقط وهما غارقان في الخوف على أمنهما وأمن رفاق عصام. وبيتهما، الذي أصبح مأوى لأعضاء آخرين من المقاومة، يتعرض للمراقبة والمهاجمة، ثم يُقتل عصام بينما يُلقى القبض على سلمى. والحاج سالم يؤمن أيضاً بالمقاومة الفعّالة، بينما يؤمن ابنه، عبد الله، مدرّس الكيمياء بأن المقاومة العسكريّة لن تعيد فلسطين إلى الفلسطينيين وأن ما يلزم هوالعمل في العلم والتربية، لأن هذين هما الحقلان اللذان يتفوّق فيهما العدوّ. ويؤمن عبد الله أيضاً «أن المقاومة العسكريّة لم يكن لها سوى نتيجة واحدة هي إعطاء الحجّة للمحتلّ لاحتلال ما تبقّى لنا من الأرض. وقد حدث هذا وانتهى الأمر ولم يبق سوى تصفية ما تبقّى منا بالطرد أو الإبادة. وهذا ما يحدث حالياً، وذلك يعتمد، طبعاً، على التعلّل بالتصدي للمقاومة»[٢٥]. والحوار في هذه الرواية ذو قاعدة واسعة جداً بحيث يخلق صورة حول كيف كان يجب إدارة السياسة العربيّة. والابن لا يتّفق مع الأب، لكن كلاً منهما على استعداد للاستماع إلى الآخر ومناقشة أفكاره. والخلاف لا يؤخذ على أنه خيانة، كما هي العادة في السياسة العربيّة. والثمن الذي كان يدفعه الشعب فادح والافتقار إلى الرؤية السياسيّة والقيادة السياسيّة مسؤول عن العديد من المآسي والكوارث التي أصابت الناس تحت الاحتلال. الرواية سهلة القراءة وتعرض مآزق سياسية بالغة الصعوبة، ضمن أسهل وأوضح شبكة علاقات وجملة مناقشات. يجب دراستها حتماً مع بقية أدب عام ١٩٦٧، لكنني حتى الآن لم أرها أُدرجت سواء بين روايات الحرب أو «أدب النكسة».

*

في رواية قمر كيلاني: الدوامة، يأتي الإنذار باشتعال الحرب عن طريق حلم تراه السيدة هنيّة، حيث تحولت زوبعة مخيفة إلى دوامة «حتى ابتلعت المدينة. البيوت. . . والأشجار. أما الناس فقد أخذوا يركضون في الشوارع. بعضهم عراة. وبعضهم يضحكون كالمجانين. لم يبق في المدينة سوى فرقة عسكريّة تشقّ الغبار. وبائع صحف يركض وينادي والريح تطير اه صحف»[٢٦].

وثمة أربع شخصيات نسائية ناشطة في الرواية: سامية وأمها هنيّة، وصفيّة خالة سامية ورجاء ابنة خالتها. والرجال شخصيّات محيّرة: كريم، زوج سامية غائب بصورة مستمرّة ونعرف فقط أنه مقيم في مكان بعيد، بينما يظهر جابر، الذي يحبّ سامية، في الليالي المقمرة فقط أو بشكل متحفّظ ليخبر سامية بأن عليها تغيير أسلوب حياتها وأنه يحبّها كثيراً. والمعضلة الاجتماعيّة التي تعاني منها سامية هي أنها امرأة متزوجة منفصلة عن زوجها وتعيش وحدها. ويعتبر أكثر الناس هذا انحرافاً خطراً عن العلاقات الزوجيّة الطبيعيّة ويدفع سامية إلى الإحساس بأنها أكثر اغتراباً عن بيئتها الاجتماعية. حتى عندما تتحدّث إلى ابنة خالتها، رجاء، تشعر بأن الدوامة تغرقها؛ وتتمتم لنفسها: «هذا مدهش. . عجيب. . بل مذهل. هل بدأت الدّوامة هنا أيضاً؟»[٢٧].

والدّوامة حالة نفسيّة؛ وهي في الحقيقة مأزق يسمُ حياة جيمع الأشخاص في الرواية: سامية وكريم، رجاء وسالم. يبدو الوضع قبل الحرب عبثياً حيث لا أحد يشعر بالسعادة أو الرضا، وحيث لا شيء يحكمه المنطق. يبدو أنه لا يوجد أحد قادر على توجيه دفّة مصيره، أو مصيرها؛ وبدلاً من ذلك، يبدو الجميع ضحايا مآزق ليست من صنعهم: لا أحد من الشخصيات صادق أو أمين. جابر عبد لشهوته الجنسية، وسالم يهتمّ فقط بأجساد النساء، وباسيل وعرفان ليسا أفضل؛ إن العالم يضجّ بالمزيفين، جميعهم مزيفون[٢٨]. ومع ذلك، فإننا نكوّن أحياناً فكرة ثاقبة حول واحدة أو أخرى من الشخصيّات. وحين تشعل رجاء الضوء في الفندق وتجد سامية بين ذراعي سمير تفكّر بينها وبين نفسها: «أي تناقض إذن في شخصيتها وأي زيف»[٢٩]. وذلك لأن المأزق موجود في أفكارهم وفي أعماق قلوبهم، وكلّ شخص سجين وحدته.

من المهم ملاحظة أن هذا النفاق والخداع قد سبقا الحرب، وأنه فقط حين بدأت الحرب تنشب بدأت الصحوة الأخلاقيّة بالانبثاق. والحرب وحدها تخرج سامية من عزلتها التي فرضتها على نفسها ومن عدم اهتمامها الكلّي بالآخرين. والفارق بينها وبين زوجها كريم هو أنها تركّز على عالمها الشخصيّ بينما يركّز كريم حصراً على الأحداث العامّة. وتشعر سامية «بأنها محور

الوجود. . . هذا سرّ حياتها. . هنا فشل كريم. . ومصدر عذابها»[٣٠]، وحقيقة أن سامية تركّز على عالمها لا تعني أبداً أنها لا تكترث ببلدها. على العكس تماماً، فهي أكثر تعلّقاً بترابها. وقد هاجر كل من أخويها فائز وصلاح لكنها لا تستطيع القيام بذلك.

لكن مجرى الحرب يحطّم العديد من الأساطير، ويغيّر المواقف والعلاقات الشخصيّة. تتمنى سامية لو كان كريم هنا؛ وتفكر، لو كان هنا «يمكن أن تتحطّم الحواجز بينهما أمام هذا الخطر الداهم. . لكان هدف ما يجمعهما. كريم لم يعد. . ورجاء لا شك عادت إلى بيتها وحضن أمها. . وستغفر لها بسبب الحرب»[٣١].

وحين تتأكد سامية من نشوب الحرب تبحث عن شيء مفيد تقوم به. وهي ناقدة لحقيقة أننا حين علّمونا أن نحب بلادنا لم يعلّمونا أي وسيلة للتعبير عن هذا الحب. وقد أرادت القيام بشيء ما خلال الحرب لكنها لم تعرف ما هو. تفكر بالكتابة في الصحف لأنها سمعت دائماً أن «الكلمة هامّة مثل الرصاصة»، لكنها تقرّر بعد ذلك أن تقوم بعمل نسائيّ تقليدي في أحد المستشفيات.

وموقف كل من رجاء وسامية، وقبلهما أيضاً فاديا وباسيل، يُظهر أن الهزيمة الخارجيّة في الحرب قد حطّمت عزلة الناس النفسيّة، وبرهنت لهم دون أدنى شك ضرورة أن يتخلّصوا من الأقنعة التي كانت مستحكمة بهم لفترة طويلة وأن يكونوا صادقين مع أنفسهم؛ وأن يقولوا ما يعنون ويعنوا ما يقولون. وتحرق الحرب كل الزيف، وكل المشاعر المزيّفة والعلاقات المزيّفة، وتبقى القناعات الصلبة والسليمة فقط. وهكذا توحي الرواية بأن النفاق والخداع كانا، إلى حد ما، من أهمّ أسباب هزيمة العرب.

على غرار الشخصيات في رواية عسيران **عصافير الفجر**، تستنكر سامية هنا الوهم الذي يعيش فيه الناس بافتراضهم أن العرب قد أصبحت لهم اليد العليا في الحرب. وهي تعرف الحقيقة وتحب أن توصلها إلى الآخرين، لكنها لا تريد أن تفجعهم.

> لتترك لهم على الأقل ايمانهم بالنصر. . وبعظمة هذه الأمة. . تتكلم. . وتتكلم. . عن غير قناعة. . الكلمات طبول جوفاء فارغة. . وهي هي التي دائماً كانت تعني كل كلمة، تقرع هذه الطبول. . بعنف. . وبلا ثمن[٣٢].

وعلى غرار عسيران أيضاً، تشير إلى تقارير الحرب المتضاربة التي تبثّها الإذاعة الوطنيّة، وإلى الفرق الكبير بين ما تبثّه الإذاعات العربيّة وبين أخبار الحرب التي تأتي بها وكالات الأنباء

الأجنبية. يخلق هذا حالة تشوّش في أذهان الناس. فقد وجد الناس من الصعب أن يصدقوا بأن العرب يخسرون الحرب. ورغم تقارير الأخبار المتناقضة لم يشأ العرب الاعتقاد بأنهم كانوا يخسرون الحرب. وبدأت سامية تتذكر ما أعتاد أبوها قوله بأن على العرب كسب الحرب لأنهم يملكون حقاً شرعياً في فلسطين، لكنها تدرك الآن أن النصر عمل صعب وليس كلمات معسولة[٣٣].

وتراقب سامية النساء وهن يخرجن ويسجلن أسماءهن في الأنشطة المختلفة لدعم الذين يقاتلون دفاعاً عن بلادهم. فالنساء العاملات وربّات البيوت والموظّفات يتطوّعن لعمل أيّ شيء مطلوب لإنقاذ بلدهم (سورية) من هذه الحرب المشتعلة. وهي لم يسبق لها أن شهدت مثل هذا العالم النسائيّ القويّ، العالم الذي برز فجأة وبصورة عفويّة للدفاع عن البلد[٣٤].

ويُفقد سقوط القنيطرة، المدينة الحدوديّة السورية، سامية توازنها ويسبّب لها فقدان ذاكرتها. ويتمّ نقلها إلى المستشفى. والشيء الوحيد الذي يمكنها القيام به الآن هو الرسم. «الحرب احتلّت ساحتها النفسيّة كلّها.. الحرب أطفأت نورها.. تركتها في العتمة.. لتفرغ كل أحاسيسها عن طريق الرسم»[٣٥]. وترسم صورة تذكّرها بالحلم الذي رأته أمها في بداية الرواية: دوامة وامرأة بلا رأس تطوف وتطوف في دوائر. وتعبّر عن ذلك الحلم الرهيب في لوحة من رسمها، وتشعل النار في المنزل وترحل.

في الرواية هنا شيء مشترك جداً مع رواية وداع مع الأصيل تأليف فتحية محمود الباتع، حيث تتشبث سلمى، الشخصية الرئيسية في الرواية، بعناد بالأرض وبالحق في هذه الأرض على الرغم من مآسيها الشخصيّة الضخمة في فقدان زوجها وطفلها. وفي النهاية، تصبح سلمى، مثل سامية، رسامة حين تسبّب لها صدمة المأساة فقدان توازنها العقليّ. وترسم المآسي التي أصابت بلدها وشعبها. وفي كلا المثالين تُظهر النساء ولاءً مدهشاً لبلادهنّ وتصميماً مذهلاً على الدفاع عن ترابهنّ ضد المعتدين، مهما يكن الثمن. ويناشدن الناس للتشبّث بالأرض ورفض الهجرة، بينما يقوم الرجال الذين يخترعون النظريّات السياسيّة ويعلّمونها بحزم أمتعتهم والرحيل حين تهزم البلاد. حين تفقد النساء توازنهنّ الروحيّ والنفسيّ يفرغن عواطفهنّ ومشاعرهنّ في أعمال فنّية تبقي مشعل قضيتهن مضطرماً إلى الأبد في عقول الأجيال القادمة. وتقوم سامية وسلمى برسم لوحات رائعة تعبّر عن تجربتهما الشخصيّة لمأساة الحرب. وثمة فارق بالطبع، وهو أن سلمى قد

عاشت الحرب العربية الإسرائيلية عام ١٩٤٨ وتقوم بوصفها، بينما تنخرط سامية بأحداث عام ١٩٦٧.

*

تُعتبر **وداع مع الأصيل** رواية مؤلمة مثيرة للاهتمام وسهلة القراءة، ويجب تضمينها في أية دراسة عن روايات الحرب بقلم النساء أو عن أدب النساء. ويؤكد انعطاف الأحداث حقائق جديدة هامّة عن أداء النساء في حالة الحرب والأزمة الوطنيّة. مأساة سلمى هي مأساة فلسطين. وتبقى سلمى فخراً لفلسطين وفخراً للنساء العربيّات الأبيّات اللواتي يحتقرن الثروة والجواهر والمال، بينما يعبدن تراب الوطن ونداء الواجب، رغم احتمال وقوع محن شخصية لا تطاق. وبعد أن يدفع كل من أبيها وأخيها حياته من أجل فلسطين، تنشىء الأم ابنتها كامرأة ذات كرامة تؤمن بالكبرياء والشرف والبلاد. سلمى فنّانة حسّاسة وليست مادّية على الإطلاق. تنظر إلى منزل الجيران الفاخر نظرة ازدراء لأنهم يبيعون ضميرهم الوطني إلى العدوّ، وترفض طلب ابنهم للزواج منها. وعبر موقفها هذا تشجّع وليد، المعجب بها، أن ينبذ عائلته وينضمّ إليها في مقاومة الاحتلال.

أما أم وليد، ظريفة، زوجة شكري بك، فهي نموذج نسائيّ مختلف كلّياً عن نموذج سلمى. ما يهمّها فقط هو الحصول على المزيد من المال والذهب لقاء بيع أرضهم وضميرهم إلى الإسرائيليين. وهي مسؤولة إلى حد كبير عن خيانة زوجها لبلده كي يضمن لها الثروة والعيش المترف. تشير الرواية إلى أنها لو كانت واعية سياسياً مثل جارتها الصغيرة لكان من الممكن أن يغيِّر زوجها توجهه كلياً. من خلال اعتبار هذين النموذجين المتناقضين من النساء مسؤولين إما عن المحافظة على الوطن أو إضاعته، يبدو أن الروائية تعتبر النساء لسن ضمير الرجل فحسب، بل وضمير الأمة والموجّه الوحيد والحقيقيّ لمستقبلها.

*

تحاول الروائية الأردنية ليلى الأطرش في رواية **وتشرق غرباً**، العمل الأكثر طموحاً، الإحاطة بتقسيم فلسطين عام ١٩٤٨، وحرب السويس عام ١٩٥٦، وانفصام الوحدة بين سوريا ومصر عام ١٩٦١، وحرب الاستقلال الجزائرية (١٩٥٤ ـ ١٩٦١)، وحرب حزيران عام ١٩٦٧ بين العرب والإسرائيليين. وتستكشف الروائيّة الانعكاسات السياسية والاجتماعية لهذه الأحداث

عبر دراسة مفصلة للعلاقات الأسريّة والاجتماعية قبل الحروب وخلالها وبعدها. وميزة هذه الرواية هي صلابة النسيج الاجتماعيّ الموجود وموثوقيّة العلاقات الاجتماعيّة وتغطية جميع مساحات التوتّر بين الرجال والنساء، وبين الأزواج والزوجات، والآباء والأبناء، والتقدميّين والمحافظين، والمتشائمين والمتفائلين، إلى درجة اعتبار هذه الرواية جزءاً حقيقيّاً من نسيج الحياة بكل نكهاته المألوفة والمتناقضة في آن واحد.

تدعى القرية التي تجري فيها غالبية الأحداث بيت أمان. ومن المفارقة أنه لا يوجد أيّ شيء آمن في حياة الناس في هذه القرية؛ فقد كان ماضيهم عاصفاً ووعودهم المستقبليّة أكثر اضطراباً. تكاد لا توجد أية دعاية سياسيّة أو أيّة تصريحات إيديولوجيّة؛ وبدلاً من ذلك فإن تأثيرات المنغّصات السياسية والنفاق السياسي تنعكس على حياة الأشخاص العاديين وفي تفاصيل حياتهم وعلاقاتهم. وعائلة شكري النجار التي تؤخذ كمثال عن العائلة الفلسطينيّة آنذاك، تتضمّن أربعة أبناء وابنة(هند). يغادر الابنان الأكبر، عماد وحسام، إلى الولايات المتحدة لمتابعة دراساتهما العالية، وكما هو متوقّع، لا يعود أيّ منهما. وينخرط بسّام في المقاومة ضد الاحتلال، ويُعتقل ويوضع في سجن إسرائيلي حيث يُعقَّم قسرياً (كانت هذه ممارسة منتشرة آنذاك في السجون الإسرائيلية لمنع عناصر المقاومة من الإنجاب). وعطا الله هو الابن الأصغر وله صديق إسرائيليّ يدعى ليفي وهو ضد الاحتلال ويؤمن بالحقوق الفلسطينيّة. هند، الابنة الوحيدة في الأسرة، تتفوّق في المدرسة وتسجل لدراسة الحقوق في جامعة بيروت، لكنها تصبح أيضاً عضواً في المقاومة الوطنيّة ضد الاحتلال بعد حرب عام ١٩٦٧.

تحاول أم هند أن تؤمّن لابنتها حقوق التعليم نفسها التي حصل عليها أبناؤها؛ وتحاول إقناع زوجها، شكري النجار، أن يبعث ابنته، هند، إلى الولايات المتحدة لمتابعة دراستها مثل أخويها الكبيرين، ولكن دون جدوى. والفارق بين معاملة الصبيّ والبنت يبلغ أشدّه، على أيّ حال، عندما تحب هند(المسيحية) الدكتور مروان نصار، المسلم. وكان أخوها بسام قد أخبرها مسبقاً بأنه يحب ريما يوسف التي ينوي الزواج منها. وتعتقد هند أنه سيكون أول من يساندها، لكنها تفاجأ حين تجده معارضاً بشدة لما تريد أن تفعله. وتكتب إلى أخويها في الولايات المتحدة، ويكون أحدهما قد تزوّج من امرأة أميركية، لكن الردّ هنا أيضاً يأتي رفضاً واضحاً مع قلق حقيقيّ حول شرف العائلة وسمعتها إذا واصلت هند عزمها على الزواج من مسلم. وهذه الحادثة بالذات بالغة الأهمّية، لأنها تصوّر وضعاً واقعيّاً جداً ينتشر على امتداد العالم العربيّ،

تُمنح النساء وفقاً له الحقّ في متابعة دراستهن واختيار مهنتهن والدفاع عن بلادهن، لكنهن لا يُمنحن الحق في اختيار أزواجهن أو التصّرف بأي شكل يمكن أن يزعج السلطة الأبوية، حيث لم تسهم إنجازات النساء الأكاديميّة كثيراً في تغيير مواقف الرجال الاجتماعيّة من حقوق النساء؛ كما أن إنجازات النساء السياسيّة والأكاديميّة لم تترجم إلى حقوق اجتماعيّة وشخصيّة معترف بها.

ومع ذلك، فعندما تقع بلادهن في أزمة، تكون النساء أول من يهبّ للدفاع عنها من خلال طرق ووسائل مختلفة. حسنة، الشخصية التي يشفقون عليها كثيراً في القرية، قد دفعت بأبنائها الخمسة من أجل فلسطين وعاشت بقيّة حياتها في حالة جنون. وهي تحمل معها دائماً مفتاح بيتهم في القدس الشرقيّة حتى وهي نائمة. وعند احتلال الضفّة الغربية، تكون هند بين أول الذين يسجّلون أسماءهم في المقاومة وينفذون العمليات ضد قوات الاحتلال. في هذا الميدان، تحصل النساء على المديح والموافقة، إذ ليس من الأهمية بمكان أين يمكن أن يذهبن أو مع من يمكن أن يكنّ. أما أشد المحرمات المتعلّقة بالنساء فهي الانغماس في علاقات جنسيّة، أو الزواج برجال من طوائف أخرى أو جنسيّات أخرى. مثل هذه العلاقات تسبّب الكثير من الثرثرة والانتقاد الاجتماعيين، ولكن حين تمارسها النساء فقط؛ أما الرجال فبإمكانهم الزواج بمن يريدون دون أن يجلبوا العار إلى أسرهم أو يلّوثوا اسم آبائهم.

في الأزمة الوطنيّة، على أي حال، يخوض الرجال والنساء على السواء المعارك ذاتها وتختفي الفوارق الاجتماعيّة بينهم إلى حد كبير، لأن التركيز يتحوّل من الحقوق إلى الواجبات. حيثما تكون الواجبات في المقدمة فإن النساء يُعتبرن دائماً مساويات للرجال على الأقل، إن لم يكنّ أفضل، لأنهن يتحمّلن الأعباء نفسها إن لم يتحملن أكثر. بعد هزيمة عامة ١٩٦٧، وليس لدى المؤلفة اسم آخر لنتيجة هذه الحرب، تكتشف هند أن جميع الرجال كانوا يبكون[٣٦]. وهند، مثل جميع البطلات في روايات الحرب النسائيّة تقريباً، تعتبر أن التقارير المضلّلة التي تبثّها وكالات الأنباء العربيّة هي المسؤولة عن الإصابات، لأن الناس لم يأخذوا حذرهم كثيراً وهم مؤمنون بأنهم المنتصرون في الحرب:

> ماتت حسنة عندما أغارت الطائرات مرتين على بيت لحم، ومرقت فوق الناس فأرعبتهم.. ألقت بالقنابل على سوق الخضار والمتاجر حوله في ثالث أيام الحرب.

وكان الناس ما زالوا يبيعون ويشترون. . والإذاعات تؤكّد لهم أننا سننتصر. . ولم يحسّ الناس بالخطر. . . حلقت الطائرات وألقت بالقنابل. . فتدافع الناس من السوق على الطرقات الحجريّة في رعبهم. . لحقتهم الشظايا، وسال الدم مع انحدار الدرج، وتناثرت الجثث[٣٧].

«والعرب هاجموا. . . وصلوا حيفا «وراجعين بقوة السلاح»»[٣٨]. مثل هذا التعليق يسخر من أداء العرب ورفضهم الاعتراف بأسوأ هزيمة لحقت بهم. لقد شعر الناس بخزي كبير، وفقد كل شيء معناه، فلماذا إذاً يثير الناس ضجّة كبيرة حول استقالة جمال عبد الناصر؟ تشعر سلمى بأنه «عاجز هو مثلها، ومثلها مخدوع ومخذول!. . . حزين هو، ولكنها لاجئة!! هو بائس يستقيل وهي ضائعة»[٣٩]. يؤكد السرد هنا على أن مصير الأفراد، سواء أكانوا رؤساء أم ملوكاً وملكات، ليس هاماً، فالمهم هو مصير الشعب بكامله ومصير الأمة. تتمّ معالجة هذه الفكرة بصورة رشيقة عبر رد فعل الناس على استقالة جمال عبد الناصر وموته فيما بعد. مع أنه كان ضوء الأمة العربية وأملها، فإن المؤلّفة توحي بأن المهم حقاً هو مستقبل الناس وما يفعلونه ببلادهم وتاريخهم.

رغم الرعب والخسارة وخيبة الأمل التي أتت بها الحرب إلى الجماهير العربيّة، فمن المفارقة بمكان أنها كانت ذات تأثير إيجابيّ على الحياة الاجتماعيّة. فقد تعلم الفلسطينيون من تجربة عام ١٩٤٨ عندما تخلّوا عن الأرض كي يحموا بكارة بناتهم. وتشرح أم هند لها أن الناس كانوا حائرين بين خيارين: أن يحافظوا على شرفهم أو يهاجروا، لكنهم قرّروا حينئذ ألا يكرروا تجربة حرب عام ١٩٤٨ وألا يحولوا أنفسهم إلى لاجئين. قرروا أنهم لن يغادروا وأنهم يفضلون الموت في وطنهم[٤٠]. هكذا بدت الأمور وكأن الحرب قد حوّلت الناس وغيرت مواقفهم الاجتماعيّة كلياً. أم هند، مثلاً، التي لم تفكر سابقاً أن زواج ابنتها هند(المسيحية) من مروان(المسلم) كان ممكناً، سحبت ابنتها نحو مروان ووضعت يدها في يده وأغدقتهما بالتهاني وأطيب التمنيات لمستقبل مشرق[٤١]. كان هذا النوع من التحوّل هو الذي دفع بهند كي ترى في غروب الشمس، الذي كانت تراقبه مع مروان، فجراً آخر «وكانت الشمس تشرق غرباً»[٤٢]. وهذه استعارة هامّة لإظهار أن الخير يمكن أن يولد من الشرّ وأن المستقبل الأفضل يمكن أن ينبثق من هزيمة مخزية ومذلّة.

هذه رواية سياسيّة دون تصريحات سياسيّة ودون دعاية. فهي تسرد السياسة في الوطن،

وتناقش موضوع الحرّية ومستقبل الناس إبّان حروب ١٩٤٨ و١٩٥٦ و١٩٦٧ وحرب الاستقلال الجزائرية. يستجيب الناس للنزاعات بشكل يتناسب مع آمالهم وطموحاتهم وخططهم، إذ لا تتحوّل الحروب إلى أشياء مجردة، كما أن استجابة الناس لا تأتي من فراغ. لا تستخدم الكاتبة المصطلحات السياسية المجرّدة إطلاقاً. ويأتي ردّ الفعل على شكل تفهّم بسيط لتأثير الأحداث السياسيّة على حياة الناس اليوميّة. ويُرى عبد الناصر كشخص يستقيل ويموت، وهو، كأيّ شخص عاديّ آخر، يعاني من الإحباط وخيبة الأمل. ولذلك، فإن المنظور السائد في الروايّة هو منظور الناس العاديين الذين يقيسون كل الأحداث السياسيّة وفق التأثير المحتمل لهذه الأحداث على حياتهم اليوميّة والمستقبليّة. وهكذا، فإن السياسة في هذه الرواية تُعاد إلى قيمتها الحقيقية بأن تصبح جزءاً أساسيّاً من الظرف التاريخيّ والاجتماعيّ والإنسانيّ لحياة الناس.

*

الرواية الأخيرة التي تتمّ مناقشتها في هذا الفصل هي الرواية الحربية الأكثر ابتعاداً عن التقليديّة، لأنها تعالج القضايا الخفيّة جداً في الحرب الأهلية التي حطمت لبنان طوال خمس عشرة سنة تقريباً، وهي **ليلة المليار**(٤٣) للروائية السوريّة غادة السمان. تنتقل أحداث الرواية بين بيروت وجنيف، بينما يبقى محور الرواية الحرب الأهلية اللبنانية التي كانت لا تزال ملتهبة. ليست غاية القصّة تقديم وصف لما يحدث في لبنان، بل الغاية هي سبر أسباب حدوثه. في محاولة للإجابة على هذا السؤال يتمّ الكشف عن شبكة من العلاقات المالية والتجارية. ويبدو أن مطار بيروت هو النافذة الوحيدة للخلاص وسط حرب جارفة ليس فيها منطق ولا هدف ولا إمكانية للتحكّم. مع أن مسرح الأحداث هو جنيف، فإن الروائيّة تبقي جميع خيوط الرواية مرتبطة بإحكام مع بيروت. وكي تتمكن من عمل ذلك فإنها تستخدم تقنية تتضمّن عنصرين رئيسيين:

١ ـ مجتمع الوطنيّين المخلصين المجبرين على مغادرة لبنان والذين يتابعون الأخبار دقيقة إثر دقيقة بانتظار الوقت الملائم للعودة.

٢ ـ مجتمع تجّار الأسلحة الذين يبيعون الأسلحة إلى جميع الفرق المتحاربة محاولين جهدهم المحافظة على اشتعال الحرب التي خلقت سوقاً ممتازة لبضاعتهم.

من خلال الاتصالات اليوميّة بين هاتين المجموعتين تكتشف المؤلفة هوّة حقيقيّة بين الوطنيّة الأصيلة وبين التظاهر بها، بين ما يقال وبين القناعات الحقيقيّة التي تظلّ مخفية في أعماق

النفس، بين الشعارات المرفوعة للاستهلاك العام وبين السياسة الحقيقيّة الممارسة على الأرض. ومن هنا تجري الرواية حوارات على مستويات مختلفة ولأهداف مختلفة حتى تصبح نصاً بانوراميّاً يعالج حالة حرب، ويحاول الإحاطة بجميع تعقيداتها الاجتماعيّة والانسانيّة والاقتصاديّة والسياسيّة. وهكذا، فالرواية ليست قصة بطل أو بطلة، وليست رواية نفسيّة أو اقتصاديّة أو سياسيّة أو اجتماعيّة، لكنها تتضمن كل هذه الأشياء في وقت واحد. وهي تتمتّع برؤيا واضحة للإصلاح مع بوصلة تشير إلى الاتجاه الصحيح.

تصدم هذه الرواية قراءها أولاً بكشف الحقيقة الغريبة لهم بأن الذين يتحكّمون بمصيرهم هم تجار أسلحة وموزّعو مخدرات ومنجّمون لا يحملون أي قيم أخلاقية أو إنسانيّة أو وطنيّة. ولأن هذه الطبقة تسيطر على رزق جميع الطبقات الأخرى، فهي قادرة على شراء بعض الذين كانوا رموزاً للكبرياء الوطنيّة، خالقة بذلك فوضى في صفوف الوطنيين الذين أصبحوا عرضة لإغراء النقود.

وطبقة السياسيّين وتجّار الأسلحة وموزّعو المخدّرات هذه تحاول تعرية البلاد من آخر رموزها الوطنيّة كي تشعر بالاطمئنان حول المستقبل. ولهذا السبب يشتري رغيد الزهران القرش الفلسطيني الأثري من ليلى بسعر عال جداً. كما يكتشف القارىء، من جهة أخرى، ضحالة هذه الطبقة، ويشعر بالغضب عندما تبدأ رموز القوميّة بالسقوط في فخها. ويبذل خليل الدرع، على سبيل المثال، جهده كي يقاوم، لكنه مع وجوده في المنفى دون وسيلة للعيش لا يملك خياراً إلا أن يتعاون مع الذين يحتقرهم. وفي وسط هذه الحالة من اليأس، تصل إلى جنيف بحريّة، وهي رمز واضح لبيروت. وتتلقّى المحبة والإعزاز من الوطنيين الأصيلين مثل نسيم، ويرعبهم تجار الأسلحة والمنجّمون مثل الشيخ وطفان، ورغيد الزهران.

وإحضار بحريّة من بيروت خطوة تقنيّة جيّدة تعزّز الروابط مع البلد الأم، وتسبّب الخوف والاضطراب للسحرة والتجّار. تأتي بحريّة على أنها الصوت النهائيّ للحقيقة كي تذكّر الناس بمن هم وماذا يفعلون. ترفض حضور «ليلة المليار» وتظلّ صامتة. لكن مجرد حضورها في المدينة والتعابير الصامتة على وجهها تقلق رموز الطبقة الفاسدة معيدة بهذا إلى معسكر الوطنيّين ثقتهم بأنفسهم وبالمستقبل.

ولكن ما إن يتعزز معسكر الوطنيّين باستعادة رموز بحريّة والقرش الفلسطيني، حتى يسقط

خليل وليلى، اللذان عُرفا بمواقفهما الوطنية الصلبة، في المعسكر الآخر دون أي سبب معقول. حين يكتشف خليل أن زوجته كفى تخونه مع سيده صقر يدرك أنها مدنّسة وزانية. مع ذلك، وبدلاً من إطلاق غضبه عليها يتذكر أنه أيضاً مدنّس لأنه يخون كل القيم والأخلاق التي آمن بها ذات مرة. النقطة الهامّة هنا هي أن الزنا لا يُعتبر ـ كما هي العادة في المجتمع العربيّ ـ الخيانة القصوى والجريمة الأسوأ على الإطلاق. فخيانة المبدأ والضمير والبلد بشكل خاص، تُعتبر إلى حد بعيد جريمة أكثر خطورة. ومن هنا، فإن مفهوم الخيانة لم يعد مقتصراً على ما قد تفعله المرأة بجسدها، لكنه يتوسّع ليتضمن أنواعاً أخرى من الخيانة التي يرتكبها الرجال عادة والتي لها عواقب أكثر خطورة.

يظهر الصراع النفسيّ في الرواية على أفضل صوره في حياة دنيا، زوجة نديم الفقير، حيث تتذكّر فنّها وإبداعها وتحاول جمع بقايا ذات ضائعة. لكن في عرض هذا الصراع الداخليّ لدى دنيا، لا تقدّم الروائيّة أيّ حلول جاهزة أو وجهات نظر مُرضية، بل تترك جميع الأسئلة مفتوحة للقارىء مع الألم المضاعف كأسلوب حياة تنتهجه دنيا.

تظل **ليلة المليار** رواية بانورامية متجذّرة في جروح لبنان، الذي تضطر للهجرة منه في محاولة لاكتشاف أسباب هذه الجروح، هنا، كما في روايتها الأولى **بيروت ٧٥**، (دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٥) تصوّر غادة السمان الشخصيّات الانتهازيّة والأنانيّة التي تتعامل مع شعبها وكأنه سلعة يمكن استخدامها لتجميع الثروة أو تحقيق المكانة الاجتماعية أو الحياة المترفة في أوروبا. الرسالة واضحة. وهي أن انعدام الأخلاق الاجتماعية والسياسية هو المسؤول عن مأساة الحرب الأهليّة اللبنانيّة ومعاناة الشعب اللبناني. تكشف غادة السمان عبر السرد صلة خفيّة بين المستويات السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة والوطنيّة، بكل تعقيداتها وعلاقاتها المتبادلة وتستنتج أن كل شخص هو بالضرورة ذو طبيعة متكاملة لا يمكن أن يكون تقدّمياً سياسيّاً ومحافظاً اجتماعيّاً أو عائليّاً. فالمدافع الحقيقيّ عن الحريّة الوطنيّة والديموقراطية، مثلاً، لا يمكن أن يكون مستبدّاً عائليّاً أو زوجاً ظالماً. هذه المحاولة في ربط جميع أوجه سلوك الرجل هي الميزة الأكثر أهمّيّة والمتعلّقة فعلاً بتحرير المرأة في أدب غادة السمان. فقد حاول الرجال دائماً الفصل تماماً بين سلوكهم السياسيّ من جهة والاجتماعيّ من جهة أخرى، ووجدوا بذلك مبرّراً كي يكونوا تقدّميّين سياسيّاً ومحافظين اجتماعيّاً، وخاصّة فيما يتعلّق بقضايا التكافؤ بين الجنسين.

تقدم **ليلة المليار** رؤية غير تقليديّة على الإطلاق للحرب الأهليّة في لبنان، لكنها إحدى

أهم الروايات، لأنها ترتفع فوق الكوارث اليومية لتغوص في جذورها العميقة وتكشف أصلها الحقيقيّ. وقد كُتبت العديد من الروايات عن الحرب الأهليّة اللبنانية، يسجّل معظمها التأثيرات الاجتماعيّة والإنسانيّة لتلك الحرب؛ أما غادة السمان، فهي الروائيّة الوحيدة التي تولّت مهمة كشف الأسباب الوضيعة التي أشعلت مثل هذه الحرب المأساوية وأبقتها متأجّجة في لبنان طوال عقد ونصف.

تظهر روايات الحرب هذه أن النساء العربيات كنّ مستغرقات بعمق في مصير بلادهن وشعوبهن، وكذلك في التفاصيل البالغة الدقّة لمعاركهنّ الخاصّة ضد الظلم والتمييز. وهنّ لم يكنّ على هامش الحياة الاجتماعيّة والسياسيّة خلال أكثر الأحداث اضطراباً في تاريخ العالم العربي، ويُعتبر استبعاد جميع هذه النصوص عن روايات الحرب إفقاراً لأدب الحرب العربيّ، سواء في المادّة الحقيقيّة المتوافّرة أوْ في وجهة النظر. ليست هنالك في هذه الروايات أية محاولة للتحدّث باللغة المقبولة عادة آنذاك، أو للمساهمة في القناع الذي كان يُستخدم لتغطية الواقع. بل لقد بُذل كل جهد لإظهار الحقيقة العارية وتركها تسطع في عيون الشعب العربي، الذي كان ينظر حتى الآن عبر الأضواء الباهتة والمصطنعة. تشكل هذه الروايات مساهمة هامّة في أدب الحرب العربيّ، ولهذا يجب تضمينها في أيّة دراسة جدّية عن الأدب الذي كُتب في أعقاب حرب عام ١٩٦٧، أو عن أدب الحرب العربي بشكل عام. والحقيقة، هي أن روايات الحرب النسائيّة تختلف كثيراً عن روايات الحرب التي كتبها الرجال. ويمكن تلخيص الفارق بأن الرجال يركّزون في رواياتهم عن الحرب على خطّ الجبهة وساحة الوغى باعتبارهما مركز الحياة الذي يحاولون تغطيته، بينما تنسج النساء نسيجاً واسعاً من العلاقات يلعب فيه حدوث الحرب دوراً أساسيّاً.

الهوامش

(١) انظر مثلاً كتاب: ميريام كوك، **أصوات الحرب الأخرى**، مطبعة جامعة كامبردج، ١٩٨٨ .
(٢) دار الشروق، عمان، ١٩٩٣ .
(٣) المصدر نفسه، ص ٦٢ .
(٤) وزارة الثقافة، ١٩٨٠ ، ودار طلاس للنشر، دمشق، ١٩٨٩ .
(٥) شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ١٩٩١ .
(٦) وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٣ .
(٧) الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٧٠ .
(٨) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٨ .
(٩) مكتبة المعارف، بيروت، ١٩٧٥ .
(١٠) دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٩ .
(١١) **دمشق يا بسمة الحزن**، دار طلاس للنشر، دمشق، ١٩٨٩ ، ص ٢٢٥ ـ ٦ ، مخطوط ترجمة بيتر كلا
١٥٤ .
(١٢) المصدر نفسه، ص ٢٤٦ ، كلارك، ص ١٦٦ ـ ٧ .
(١٣) المصدر نفسه، ص ٢٤٩ ، كلارك، ص ١٦٩ .
(١٤) المصدر نفسه، ص ٢٦٠ ، كلارك، ص ١٧٦ .
(١٥) **عصافير الفجر**، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ١٩٩١ ، ص ٥ .
(١٦) المصدر نفسه، ص ٢٣ .
(١٧) المصدر نفسه، ص ٢٤ .
(١٨) المصدر نفسه، ص ٢٧ .
(١٩) المصدر نفسه، ص ٣٠.
(٢٠) المصدر نفسه، ص ٣٩.
(٢١) المصدر نفسه، ص ١٠٧ .
(٢٢) المصدر نفسه، ص ١٢٤ .
(٢٣) المصدر نفسه، ص ١٦٠ ـ ١٦١ .
(٢٤) مكتبة المعارف، بيروت، ١٩٧٥ .
(٢٥) المصدر نفسه، ص ١٠٠ .
(٢٦) وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٣ ، ص ٢٣ ـ ٢٤ .
(٢٧) المصدر نفسه، ص ٩٥ .
(٢٨) المصدر نفسه، ص ٢١٩ .
(٢٩) المصدر نفسه، ص ٢٤٣ .
(٣٠) المصدر نفسه، ص ٢٥٥ .
(٣١) المصدر نفسه، ص ٢٥٩ .

(٣٢) المصدر نفسه، ص ٢٧٥.

(٣٣) المصدر نفسه، ص ٢٨٣.

(٣٤) انظر: ص ٢٧٧ ـ ٢٧٨.

(٣٥) المصدر نفسه، ص ٣٣٣.

(٣٦) ليلى الأطرش، **وتشرق غرباً**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٨، ص ١٨٧.

(٣٧) المصدر نفسه، ص ١٨٨ ـ ١٨٩.

(٣٨) المصدر نفسه، ص ١٦٩.

(٣٩) المصدر نفسه، ص ١٧٢.

(٤٠) المصدر نفسه، ص ١٩٠.

(٤١) المصدر نفسه، ص ٢٥٥.

(٤٢) المصدر نفسه.

(٤٣) دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٩.


Twitter: @abdulllah1994

تجلّيات

كان أمراً مُثيراً للدهشة قراءة آخر الروايات التي كتبتها روائيّات عربيّات، واكتشاف أنها تمنح صوتاً للظلال الشفّافة للحياة الاجتماعيّة والسياسيّة في العالم العربيّ. وعبر هذه الروايات وجدت أن الروائيّات العربيّات لا يتمتّعن برؤيا ثاقبة فحسب بل ويختلفن أيضاً مع الأنظمة الاجتماعيّة والسياسيّة الحاليّة. ربما لهذا السبب جرى تهميش أصواتهن، بينما ظلت نصوصهنّ غير مقروءة غالباً. في الوقت نفسه، يزعم النّقاد أن النساء يمكن أن يكتبن عن الحب والزواج والأطفال فقط.

الحقيقة أن روايات: حميدة نعنع وحنان الشيخ وهدى بركات وإملي نصر الله وأحلام مستغانمي، تبدأ مرحلة جديدة في تاريخ الرواية العربيّة التي كتبتها النساء. والحقّ أن عدداً جيّداً من الروايات التي ألّفتها نساء عربيات نمت ترجمته إلى الإنكليزية قد عزّز من شعبيتهنّ في الوطن وبين القراء العرب في أماكن أخرى. في عام ١٩٩٥ وحده ظهر أكثر من خمس روايات لكاتبات عربيّات مترجمة إلى اللغة الإنكليزية، وكان لهذا تأثير كبير على القرّاء العرب وعلى الساحة الأدبيّة العربيّة. في الفصلين التاليين سوف أبحث في آخر الأعمال التي كتبتها روائيّات عربيّات، وأحاول تحديد المرحلة التي وصلت إليها هؤلاء الروائيّات وتقييم موقعهن الأدبيّ. وآمل أن تساعد الدراسة النقديّة لهذه الروايات كلاً من القراء الغربيين والعرب على حد سواء على فهم هذه الروايات بشكل أفضل، والمساهمة في تقييم صحيح لهذه الأعمال.

وقد أدهشني اكتشاف عدد الروائيّات المهتمّات بالقضايا الوطنيّة، ومعرفة مدى عمق تفهّمهن للوضع السياسيّ الذي تعيشه بلادهنّ. ومع ذلك، فإن نهجهنّ السياسيّ يستند إلى حقيقة أن الشخصي هو سياسيّ في النهاية. وتختلف تقنيّاتهنّ عن تلك المستخدمة في الروايات التي

كتبها الرجال؛ ولذلك فإن أعمال الروائيّات العربيّات لم يجر تقبّلها على أنها «مساوية». وهي في الحقيقة ليست مساوية، بل مختلفة فعلاً. فهي مختلفة عن تلك التي كتبها الرجال حول مواضيع مشابهة؛ والفارق طبيعي وغالباً ما يكون لصالحهنّ. وتمزج العديدات من هؤلاء الروائيّات اهتماماتهن بتحرير المرأة مع همومهن الوطنيّة، لكن كلاً منهن تعالج موضوعها بأسلوب مختلف، وتقنية مختلفة، وبطبيعة الحال، بنصّ مختلف جداً.

*

تختار حميدة نعنع، موضوعاً مركزياً لروايتها **الوطن في العينين**[1]. هذا، على أي حال، الموضوع المركزيّ، كما وصفته الدكتورة فاديا الفقير في مقدمتها للطبعة الإنكليزية، حيث تكتب: «لقد اخترت **الوطن في العينين** لتضمينها في سلسلة الكاتبات العربيات، لأنها بالضبط تبرز التاريخ الخفيّ للمرأة المهاجرة في المقدمة»[2]. لكن الهجرة هنا ليست البعد الجسديّ عن الوطن فقط، بل الشعور بالاغتراب عن الزملاء والأصدقاء وكل شيء في الوطن.

بطلة الرواية، نادية، امرأة عربيّة تعيش في باريس في أعقاب تاريخ من النضال مع المقاومة الفلسطينيّة، نُفِّذت خلاله عمليات جريئة بما فيها اختطاف الطائرات. لكن قناعاتها ووجهة نظرها السياسية تتطور بطريقة تتكشف عن تناقضها مع وجهة نظر زملائها، ثمّ تبلغ الخلافات الحادّة بينهم ذروتها بطردها من منظّمة سياسيّة ينتمون إليها جميعاً. لكن طردها وإقامتها في باريس لا يعنيان أن لا علاقة لها بالقضيّة الفلسطينيّة، لأنها تحمل القضية الفلسطينية معها حيثما تكون؛ إنها في عينيها ودمها. وتحاول الابتعاد والعيش بمنأى عن كل الهموم السياسيّة، لكنها تكتشف أنها عاجزة عن القيام بذلك، لأن مصير الوطن هو ما يهمّها أكثر؛ وسياستها هي التزام أصيل وليست تعهّداً شكليّاً تستطيع التخلّي عنه.

لا تملك نادية إجابات بسيطة، وتعرف أن الألوان لا تقتصر على الأسود والأبيض، بل هناك تشكيلة واسعة من الألوان الرمادية التي تبدو سائدة: «الخبز رمادي... السماء رمادية... الفرح رمادي...»[3]. هنا يكمن الخلاف الأساسيّ بين نادية ورفاقها: بينما يتمسّكون بالتصريحات الإيديولوجية المملّة والخطط المعدّة سلفاً، تختار نادية أن تفكر وتشكّ، ومن ثم تقرّر. ويلخّص اللون الرمادي موقفها من الشرق والغرب، ومن النضال السياسيّ السلبيّ والفعّال، ومن الرجال والنساء، والحاضر والماضي. فهي تدرك أن الأمور مترابطة وذات علاقة تبادلية وأن الموقف المنفتح يساعدها على اكتشاف الحقيقة.

إن حياة نادية، إذاً، رحلة مستمرّة لاكتشاف الذات تتغيّر وتتطوّر عبرها مشاعرها وفهمها وأفكارها، مما يجعلها مهاجرة وغريبة أبديّة. وثمة العديد من وجهات النظر المتعلّقة بالشرق والغرب، والرجال والنساء، تتم مناقشتها في الرواية، إلى درجة يشعر المرء معها بأن هدفها هو طرح الأسئلة أكثر من تقديم الإجابات، وفي هذه النقطة بالذات تكمن قوة الرواية في الفكرة والتقنيّة معاً.

يصبح من الواضح من خلال المناقشات والتطوّرات أن ثمة فارقاً جوهرياً بين وجهات نظر النساء والرجال السياسية. تتجانب وجهات النظر المختلفة هذه عبر علاقات نادية مع زملائها. والتجانب الآخر هو المتعلّق بالمنظمة الفلسطينية مقابل الأنظمة السياسية المتعفّنة التي ليس لها حاضر ولا رؤية للمستقبل. كما يدور موضوع هام آخر حول علاقة نادية بعائلتها وزوجها. فهم يطلبون منها أن تعيش «حياة طبيعيّة»، أي أن تتزوج وتنجب الأطفال وتعتني بأسرتها، بينما تشعر هي بغربة مطلقة تجاه جميع هذه الواجبات وبأنها منسجمة جداً مع اهتماماتها السياسية وأهدافها.

ثمة فكرة هامّة في الرواية يجري استكشافها عبر علاقة نادية مع فرانك. فهي امرأة عربيّة من الشرق بينما هو منظّر ثوري فرنسي يحاضر عن المعاناة والظلم اللذين يتعرض لهما الناس في العالم الثالث من موطنه الآمن والسعيد في باريس، حيث هو متأكّد من احترام حقوقه الإنسانية وحيث يمكنه التمتّع بثمار النظام الديموقراطيّ. ولذلك فهي تعيش في نزاع مع المنظّمات السياسيّة، من جهة، التي تتعلّق بالشعارات البرّاقة والمجادلات الإيديولوجية التي عفا عليها الزمن، ومن جهة أخرى، مع المستشرقين السياسيين في الخارج أمثال فرانك، والذين يفرضون وجهات نظرهم الخاصّة على العرب ويصوغون نظرياتهم عن العالم الثالث. لا يوجد أي خيار أمام نادية إلا أن تحمل هويّتها الوطنية في ذهنها وقلبها وتحاول حمايتها من الأذى الخارجيّ والداخليّ على حد سواء.

تستخدم نادية في أغلب الأحوال صيغة المتكلم، بينما يكون الآخرون جميعاً من فرانك إلى أبو مشهور وخالد والباقين هم المخاطبين، أو المتحدث إليهم. ويجعل هذا حضور نادية قوياً جداً ويمكنها من الانتقال بين صيغة المتكلّم والمخاطب والغائب. كما يتنقل السرد بين الحاضر والماضي، ويستخدم سرداً مباشراً للحاضر وأسلوب الذاكرة الراجعة للماضي. لا تنتمي نادية في جوهرها إلى الشرق أو الغرب، لأنها قادرة على رؤية الميزات والقيود في كل منهما، لكن هذا يعني أيضاً أنها غريبة عن الاثنين لأنها لا تلائم أيّاً من النموذجين.

من أجل الارتفاع فوق المفاهيم التقليديّة ومن أجل مقاومة القيود الاجتماعيّة والسياسيّة معاً، تصوغ نادية لغة مرنة تساعدها في تشكيل رؤياها عن العالم الجديد، العالم الذي يرفض الاستسلام إلى البنى الجاهزة والمفاهيم الجامدة. وتعيد اكتشاف اللغة من جديد: «نظرت إلى كلمة «بخير» مرسومة على الورق كصورة لجثّة متعفّنة. . . حاولت أن أصدق نفسي: إننا بخير، تذكرت، كم نغرق دون وعي منا في «كليشهات» صيغ لغوية تجعلنا عبيد كلمات لا معنى حقيقياً لها في حياتنا»(٤). وصياغة لغة جديدة هي الخطوة النهائيّة في الاعتراف بظهور واقع جديد. تصرّ نادية في نقاشها مع زملائها على أن كل شيء قد تغيّر، وأن ما كان مفيداً قبل بضع سنوات لم يعد صالحاً اليوم. إذ يتطلّب هذا تغييراً في الطريقة والموقف والسياسة. وبعد محادثة طويلة مع أحمد تعترف فيها بالتغيير وتستحسنه باعتباره دليلاً على الحياة، بينما يدينها هو لأنها تغيّرت، تفكّر نادية: «يتقيأ أمامي أكاذيب المبادىء والثورات. . . أبحث في وجهه عن زاوية صدق أركن إليها. . . لا شيء. . . لا شي. . . »(٥). وتصل نادية إلى نقطة فكّ الارتباط الكامل مع جميع المحيطين بها: «ظل الرفاق متمسّكين بقناعاتهم وظللت بينهم غريبة. . . لأول مرة أحس بالغربة معهم. . . »(٦) حين تصل هذه المرحلة تقرّر الانسحاب والتزام الصمت. «وقفت أمام البيت الذي كنا نشغله وودّعتهم واحداً واحداً. . . اقترب مني «أبو مشهور» وقبلني في جبيني دون كلام. . . دون وصايا. . . ما أتفه اللغات! لغات الأرض كلها كانت عاجزة عن حمل ما يشتعل في داخلي تلك اللحظة. . . »(٧).

النقطة الهامة هنا هي أن اختيار اللغة يصبح عنصراً مكملاً للعمليّة السياسيّة. لذلك فإن رفض المؤلفة للغة القديمة هو جزء لا يتجزأ من رفضها للعقائد السياسيّة القديمة والأسلوب السياسيّ الذي لم يعد سليماً. التغيير الذي طرأ على قناعاتها يتطلّب دون شك صيغة جديدة للتعبير عنه ومصطلحات فنّية جديدة لإعطائه حقه. لقد خضعت شخصيّة نادية إلى تغيير أساسي؛ فبعد كونها مقاتلة تنفّذ الأوامر، تتحوّل إلى امرأة سياسيّة برؤيا مختلفة وموقف مختلف. وكامرأة سياسيّة تبدو نادية معزولة عن كل رفاقها، لكنها كتجسيد ورمز للوطن تُعتبر الوحيدة التي تعلّمت الدروس الصحيحة وهي شجاعة بما يكفي للاعتراف بأهميتها. المرأة كرمز للوطن هي رمز قديم جداً، وقد استخدمه كثيراً الروائيّون والروائيّات على حد سواء، لكن نادية تضيف بعداً جديداً ومهماً إلى هذه الفكرة. فهي تدعو إلى ابتكار لغة جديدة للتعبير عن واقع جديد، مكتشفة أن جزءاً من المشكلة يكمن في اللغة التي يستخدمها الإيديولوجيون. والرؤيا الجديدة تتطلب لغة مختلفة،

لكن الرؤيا هي لامرأة، وهذه تختلف كثيراً عن رؤيا الرجال. فكرتها ولغتها وشخصياتها ليست ساكنة؛ كل شيء يتطوّر ويتغيّر، على عكس الثقافة العربيّة السائدة حيث لا يُعتبر مفهوم التغيير موضع ترحيب. تحاول نادية إظهار الحاجة للتغيير، وأن السكون يعني الموت.

ولدهشتها تكتشف نادية أن زملاءها، الذين يزعمون أنهم ثوريّون، يرفضون أن يتحدّوا البيروقراطية والحكومات ويخشون أن يختلف أحدهم مع الآخر. وعندما يختلف الآخرون معهم فإنهم يُقتلون أو، على الأقل، يُسجنون. أما بالنسبة لعلاقتهم مع الناس العاديين، فإنهم يستخدمون لغة تسبّب لهم اغتراباً كاملاً. نتيجة لذلك، لم تعد نادية تؤمن بالنظريّات أو المنظّرين، وبالثورة أو الثوريين؛ بل تؤمن بما هو حقيقيّ وملموس فقط: «أدخل مكتبي في الصباح وبدلاً من أن أقرأ (عفواً ألتهم) جثث أصدقائي الشعراء والكتّاب، أغرق في التفاصيل اليومية لحياة البشر التي تبقى بالرغم من كل شيء حقيقة لا مجال للجدل فيها... أستطيع أن أشكّ بمقولات أرسطو... فكر هيراقليطس الشعري... نظريات كوستاس أكسيلوس... لكنني لا أقدر أبداً على تجاهل قدوم الشتاء وتهديد سكان الخيام بالروماتزم والحمى»(٨). وقرب نهاية الرواية تتأكد نادية بأن «هناك ثورة شاملة ستمحو كل المظالم. كلّ النماذج التي قدمت حتى الآن انتهت إلى نماذج مذهلة بدكتاتوريتها»(٩). بالإضافة إلى ذلك، تصبح مقتنعة «باستحالة أن يكون الثائر في غير أرضه، وبشيء من التآمر مع الذات، باستحالة الثورة أيضاً»(١٠). هكذا تنتهي الرواية بانتصار الحقيقة على النظريّات والإيديولوجيات، وبتغلّب الإنسان الحقيقيّ على التظاهر والنفاق؛ وولاء نادية الوحيد هو للحقيقة والحقيقة الكاملة.

تعرّي هذه الرواية الواقع من تظاهره وبريقه ومزاعمه السياسية المنمّقة في محاولة لخطو الخطوة الأولى في الاتجاه الصحيح. وهي تقاوم الإيديولوجيين والانتهازيين وما يُدعى بالثوريين وتطالبهم بمواجهة أنفسهم وحقيقة الوضع بأمانة وصدق. علّ أهم إنجاز للبطلة هو أنها تقبل التغيّرات التي طرأت وتحاول إقناع الآخرين بضرورة التغيير الفعّال في طريقة تفكيرهم وحديثهم وسلوكهم. في ذلك الحين، لا يشاطرها أحد وجهة نظرها؛ وهذا فأل سيء لهؤلاء غير المهيئين لتقبّل التغيير أو حتى مناقشته. وتصبح الأداة التي تستخدمها المؤلفة، وهي اللغة، وسيلة هامة لإحداث هذا التغيير، لأن اللغة هي مرآة التفكير والقناعة. من هنا، تُعتبر اللغة والبنية هامّتين في إيصال فكرة الرواية. هل يمكن القول، إذاً، بأن رؤية نادية كانت مختلفة عن رؤية الرجال وأن بصيرتها كانت أكثر نفاذاً من بصيرتهم؟ هل تقول إن النساء لديهن شيء هام جداً يقلنه، حتى في

المجال السياسيّ، وإن على الرجال أن يأخذوا هذا بعين الاعتبار إذا كانوا راغبين فعلاً بإرساء قواعد الصلاح؟ أم تتنبأ، قبل سنوات من انهيار الاتحاد السوفياتي وزوال الشيوعية، بأن الطريقة الوحيدة للبقاء على قيد الحياة هي من خلال الاعتراف بالحاجة إلى التغيير؟

فضلاً عن كل هذا، فالرواية ممتعة لأن هنالك إحساساً حقيقياً بأن نادية تدير حواراً مع الآخرين، وأنهم جميعهم حاضرون وأن النقاش يستمرّ طوال السرد. كما يضفي السرد حياة على جميع الشخصيات، وبخاصة نادية، التي تسود آراؤها ورؤاها مما يتيح للقارىء أن يشارك فعلاً في المناقشات المثارة. هل من الممكن أن ما تفعله حميدة نعنع هو دفع المرأة إلى رفض رؤية الرجال السياسيّة وتقديم البديل؟ وماذا يقول هذا عن الافتراض المعتنق غالباً بأن النساء غير سياسيّات؟

*

تقدم الروائية اللبنانية حنان الشيخ وصفاً سياسياً جداً لحياة امرأة في جنوب لبنان خلال الثمانينات، ولكن دون أن يبدو سياسياً بشكل مباشر كما فعلت حميدة نعنع. وحكاية زهرة[١١] هي رواية حنان الشيخ الأولى والأفضل. وهي إحدى الروايات القليلة في الأدب العربي التي تتابع حياة امرأة شيعيّة في جنوب لبنان خلال الحرب الأهليّة اللبنانية. عبر حياة هذه المرأة يصبح النسيج البالي للحياة الاجتماعيّة والسياسيّة واضحاً، وتُسبر معاناة النساء والأمهات والبنات والزوجات في سياقات نفسيّة واجتماعيّة وسياسيّة.

يلخص العنوان ببساطة ووضوح مركز اهتمام الرواية؛ فالقصة هي قصّة زهرة، وزهرة بنت شيعية مضطهدة في جنوب لبنان تعاني من الاضطهاد العائليّ والظلم الاجتماعيّ في مجتمع أبوي، كما تعاني من نتائج الحرب الأهليّة وتعقيداتها التي تصبغ حتى الخبز الذي يأكله الناس. ومع هذا، تحاول زهرة أن تحلم وأن تجد مكاناً للأمل في المستقبل، رغم الحياة التي يسيطر عليها الخوف من القنّاصين؛ الحياة التي تمتزج قيمها ومعاييرها وتقاليدها برائحة الرصاص ودخان الحرب الأهليّة.

تبدأ مأساة زهرة الشخصية حين تصطحبها أمها (وهي لا تزال طفلة) لزيارة حبيبها، وتستخدمها ستاراً لحماية نفسها من شكوك زوجها. ويخالج زهرة الإحساس، حتى وهي طفلة، بأن علاقة أمها معها تمليها المصلحة وليس الحب. وخلال طفولتها، كان عليها أن تبتلع مشاعر الكراهية والاشمئزاز الممزوجة أحياناً بعظام الدجاج، كما كان عليها أيضاً إبقاء فمها مغلقاً كي لا

تسبّب إحراجاً اجتماعيّاً وربما كارثة سواء لأمها أو لنفسها. فهي واثقة من أن أمها لا تخون أباها فحسب بل ونفسها أيضاً، حين تقفل على ابنتها في غرفة لتتمكّن من الانضمام إلى حبيبها في الغرفة المجاورة. لكن مشاعر الكراهية والاشمئزاز هذه تتحوّل إلى شفقة، حين تشاهد أباها يضرب أمها بلا رحمة وترى وجه أمها مبللاً بالدماء. في مثل هذه اللحظات تشعر زهرة بالارتباك إلى درجة أنها لا تعرف إن كان عليها أن تلوم أمّها أو أن تحبّها وما إذا كانت تستطيع تبرير كل ما تفعله.

في محاولة للهروب من كل هذا، تغادر زهرة للحاق بخالها الذي هاجر إلى أفريقيا منذ زمن بعيد. ويُعبر الخال عن حنينه إلى وطنه وعائلته في معانقة زهرة بقوة مما يذكرها بعلاقة استُغلت فيها جنسياً. الملجأ الوحيد الذي تجده في أفريقيا هو الحمّام حيث يمكنها أن تقفل على نفسها بعيداً عن الجميع. يثير هذا ذكرى ما كانت تشعر به في بيروت حين كانت تقفل على نفسها بعيداً عن نظرات أبيها. لقد اعتادت على الخوف من أن تخترقها نظراته وتكتشف أنها لم تعد عذراء. فهي تخاف الرجال وتخشى الاغتصاب. لكن تدّفق السرد يكشف بشكل غير مباشر أن مشاعر الخال ليست جنسيّة في الحقيقة، بل إنه يرى في ابنة أخته تجسيداً للوطن الذي يفتقده بعمق.

لأن زهرة درّبت نفسها منذ طفولتها المبكرة على قمع مشاعرها، فهي لا يخطر ببالها أن تكون صريحة حول ما تشعر به؛ بل تستمرّ في خنق أنفاسها وكبح دموعها. في أغلب المواقف لا تستطيع زهرة منع نفسها من عقد مقارنات بين حياتها وحياة أخيها أحمد، الذي يُعتبر محور انتباه أبيه وقرّة عينه، مع أنه في الحقيقة فاشل تماماً. فهو فاشل حتى في تعلّم القراءة والكتابة، ومع ذلك فإن أباه يحلم دائماً بإرساله إلى الولايات المتحدة كي يكمل دراسته. كما أن اللحم يُقدم إلى أحمد، والبندورة الطازجة إلى أحمد وأفضل حبات الزيتون له أيضاً. والفارق الحقيقي الوحيد بينهما هو أنه صبيّ وهي بنت، وهذا هو سبب معاناتها على أكثر من صعيد.

في أفريقيا، تتزوج زهرة من ماجد في محاولة للفرار من الأسرة والخال والآخرين. كانت تتوقّعه أن يكون منقذاً، وأن ينسّيها وحدتها، لكنها كانت مخطئة. وكانت في الحقيقة وحيدة وممزّقة بعد الزواج كما كانت قبله. لا تحاول أسرتها ولا خالها ولا زوجها معرفة زهرة الحقيقية؛ فهم يعاملونها على أنها امرأة، أدنى درجة، ويحكمون عليها استناداً إلى جنسها ومظهرها. وهكذا تصبح جميع الأماكن متشابهة بالنسبة لها، وهي تكتشف أن علاقتها مع بيئتها هي نفسها في بيروت وفي الجنوب وفي أفريقيا. إذاً لماذا لا تعود إلى بيروت؟

حين تترك زوجها وتعود إلى بيروت، تجد أن لبنان يشتعل بنار حرب أهليّة نشبت باسم الدين، مع أن الدين في الحقيقة منها براء. وتقرّر زهرة أن الحرب ليست بين المسلمين والمسيحيين؛ لكنها بين دول مختلفة يقاتل اللبنانيون بالنيابة عنها. الذين يغذون النار ليسوا قريبين بما يكفي ليشعروا بحرارتها، والذين يشاهدون الحرب على التلفزيون لا يعرفون شيئاً عن جحيمها. وللحرب وجهان: فهي من جهة تقوّي الروابط بين الناس وتزيد من التواصل الحميميّ؛ ومن جهة أخرى، يتحرّر الناس من هويّاتهم الاجتماعيّة المألوفة وعلاقاتهم العشائريّة والعائلية بطريقة يصبحون معها قادرين على ارتكاب أعمال العنف أو القتل بسهولة.

وسط رعب الحرب وتناقضاتها وكوارثها، تخوض زهرة علاقة دافئة وحميمة مع قنّاص. ولأول مرة في حياتها تشعر بأنها حيّة حقاً، لأن القنّاص كان أول من يوقظ عاطفتها. تدهش لاكتشافها أن القنّاص رجل عاديّ، ذو صوت هادىء عاطفيّ، يداعب شعرها برقّة. مثل أيّ شخص عاديّ آخر، يستمتع بصحن الحمّص والفول ولا يتحدث كقاتل وإنما كشخص محتشم بل ومحبوب، وتغير هذه العلاقة السعيدة والمثيرة حياة زهرة.

تصبح الحرب ضرورة بالنسبة إلى زهرة، كما كانت بالنسبة إلى الأمّ الشجاعة في مسرحية برتولت بريخت، **الأم شجاعة وأولادها**، حيث تشك بقيمة الحياة خلال السلم وتحنّ إلى الحرب حين يتمتّع الناس بمستوى أعلى من الوعي والمسؤولية. يبدو الأمر وكأن زهرة تخرج من مسرحية بريخت لتسأل، «ماذا أفعل إذا كان على الحرب أن تنتهي؟» ذلك لأنها تكتشف أهمية وجمال الحياة من خلال العلاقة التي أقامتها مع القنّاص؛ العلاقة التي أنستها كل بؤس الحرب وقسوتها. زهرة ليست وحيدة في هذا. فقد اكتشف أخوها أحمد فائدة عميقة أيضاً في استمرار الحرب. فالحرب قد زوّدته براتب وبندقية، وهما ما يعتبرهما الآن أساسيين في حياته. لذلك فهو يتمنى أن تكون تلك الإشاعات حول النهاية الوشيكة للحرب وترسيخ السلام مجرد إشاعات، وأن الحرب سوف تستمرّ بلا نهاية.

في علاقتها السرّية مع القنّاص ترى زهرة نفسها نسخة طبق الأصل عن أمها، وتعيش ثانية كل مشاعر الخوف والرعب التي اعتادت أن تختبرها وهي ترافق أمها إلى موعدها مع حبيبها السرّي، ويروعها اكتشاف أبيها لهذا حين يقول «ابن البط عوام»[١٢]؛ ولذلك تلحّ على القناص كي يتزوّجها ويجعل علاقتهما شرعية، وبخاصة بعدما أصبحت حبلى. عندما تضغط عليه كي يجعل علاقتهما رسمية يتوتّر؛ وتقول: «وعدت فأخفيت ابتسامتي إزاء تجهم وجهه»[١٣]. ويبقيها

أكثر من المعتاد حتى يهبط الظلام ثم يعدها بأنه سيزور أسرتها في اليوم التالي. وبينما هي تسير عائدة إلى بيتها تتساءل إن كان قناصاً، وإن كانت لا تستطيع إقناعه بعمل شيء ما غير ذلك بعد زواجهما. تكشف مناجاتها الداخلية، وهي عائدة إلى بيتها، الأبعاد الاجتماعيّة والنفسيّة والسياسية لهذه العلاقة:

> في مدى علاقتي معه لم أتأخر كهذه الليلة، الليل قد بدأ، والشارع فارغ إلا من شباب الحاجز، إنها تمطر، إني أتعثّر، تمسكت بعمود الكهرباء وكأن قوة تشدّني. إن فخذي تؤلمني. إنها تؤلمني أكثر. مددت يدي أتحسّسها لأجد سيلاناً عليها وعلى قدمي. المطر؟ لكنها لا تمطر بهذه الغزارة. هل أنا أجهض... لكن، إني لا أستطيع السير، لا، يجب أن أستأنف سيري، يجب أن أصل إلى البيت، إنه ألم فظيع، لا أستطيع السير. وهوَيت على الأرض[١٤].

ثم تسمع الناس يقولون «هنالك قنّاص»، وتكتشف أن القنّاص نفسه الذي كانت تقيم معه علاقة حميمة قد قتلها: «لقد قتلني. من أجل هذا جعلني أنتظر الليل... كأني أسمعهم: «هيدا القناص بعدو» كأنهم تركوني. عدت أغمض عينيّ، أم تراني لم أفتحهما قبلاً؟ وعدت أرى أقواس قزح في السماوات البيضاء تدنو مني بكثرة مخيفة»[١٥]. وعلى هذا الشكل تصل هذه الرواية الجميلة والعلاقة التي تبدو رائعة إلى نهايتهما، بالوعود المهدّدة. يتغلّب الواقع السياسيّ الشرّير على كل محاولة لنسيان صوت الحرب وواقعها. وأبو الطفل الذي لن تراه، والرجل الذي اكتشف الأجزاء الخفيّة من نفسها المشرقة قد اختار أن يقتلها لأنها سألته إن كان قنّاصاً وهو يخشى أن تشي به. مع كل ما كانت تشعر به من الحب والثقة باستمرار العلاقة، تكتشف فقط وهي تموت أن الحب لا يتعايش مع الحرب، وأن الحرب تعني سوء الظن والكراهية والموت.

تتوّج هذه المحنة الأخيرة التي أنهت حياتها كل الارتباك الذي عاشته وهي طفلة، وصبيّة، وزوجة شابّة. كانت علاقتها بالقنّاص بصيص الأمل الوحيد والوعد الوحيد بحياة حقيقية؛ لكن القنّاص يقتلها بحيث تظهر العلاقة في النهاية متناقضة مع واقع يلطّخه الخوف والشك والكراهية. لا يقدم الواقع السياسيّ للحرب أيّ وعد، سواء لها أو لأخيها أحمد الذي يرغب في أن تستمرّ الحرب، أو لأي شخص آخر. الوعد الوحيد الذي تقدمه الحرب هو التهديد.

*

تختار الكاتبة اللبنانية هدى بركات تقنية قصصيّة مختلفة جداً كي تصف رعب الحرب الأهلية اللبنانية، في روايتها: **حجر الضحك**[١٦]. وتختار بطلاً، وهو خليل، بدلاً من بطلة، يصوّر سلوكه وحياته اليوميان التشويه الذي تسبّبه الحرب بوضوح لنفسيّته وشخصيّته. فهو يبدو شاذاً، لكنه ليس شاذاً بل ببساطة لا يعرف من هو، ولا يعرف حقيقة مشاعره. على عكس حميدة نعنع التي تسبر النظريات والإيديولوجيات، تفضل هدى بركات أن تدرس تأثير الأحداث السياسيّة على حياة الناس العاديين دون أن تذكر حتى هذه الأحداث. لقد صيغت لغة الرواية بأسلوب جريء وغير مألوف. تنشأ الاستعارات الثقافيّة والسياسيّة من تجربة امرأة في المطبخ ومسؤوليات امرأة تقليدية في البيت. وبدلاً من الخجل لكونها امرأة روائيّة، تتباهى بركات بهذا، وتحقق نتائج مثيرة للإعجاب. ويُترك القارىء بانطباع واضح أن إبداعها متلازم مع كونها امرأة. إذا وضعنا تجربة الروائية في سياق تاريخ أدب النساء العربيّات، حيث رفضت النساء العربيات غالباً الاعتراف بجنسهنّ وأصررن على أن قصصهن مشابهة لتلك التي كتبها الرجال، فربما نقدّر السابقة التي تقدّمها هدى بركات، وربما تكون قد بشّرت باقتراب مرحلة جديدة لهذا النوع الأدبي.

السرد في الرواية منسوج عبر مراقبة الروتين اليوميّ للبطل، أو، بالأحرى، لُلابَطل، خليل، وطريقة فهم الحرب وتفاصيلها وتأثيراتها على الناس، هي بالانتقال من المجال الخاصّ إلى العام. على القارىء أن يفهم الرموز والإيحاءات والاستعارات والصور كي يدرك ما تحاول هذه الكاتبة المتمكنة أن توصله.

تبدأ القصة بفقرة بسيطة، تُظهر الأهمية التي ستعلق على الشخصيّات من ناحية، وعلى التفاصيل اليومية من ناحية أخرى. «لم تكن ساقا خليل طويلتين بالشكل الكافي. ففيما كان ناجي ينفض رأسه بخفّة لتطاير عنه قطرات المطر، كان خليل يلهث وراءه وهو يخبط قدميه في الأرض محاولاً إزالة الوحل عن حذائه، على الدرجة ما قبل الأخيرة، قبل أن يتقدّم ويلحق بناجي إلى داخل الشقة. . .»[١٧]. بدلاً من اللجوء إلى الأسلوب المباشر والوثائقيّ في وصف تأثيرات الحرب على الناس، تستخدم بركات المجاز: «كل مرة تضع فيها حرب ما أوزارها، تكبر حاجة خليل إلى الترتيب والنظافة. تكبر وتتشعّب حتى تصير إلى ما يشبه الهاجس. بعد المعارك تعود غرفة خليل إلى حال من النظافة والانتعاش يشبه أن يكون ملتزم البناء قد خرج لتوّه منها. تعود جديدة. يلتمع بلاطها وتفوح منها عطور الصابون والمنظّفات والمطهّرات»[١٨]. وكأنما من خلال

تنظيف غرفته يحاول خليل تطهير نفسه من كل أثر للحرب، وتخليص نفسه من أي شعور بالذنب أو عدم الثقة بالذات. وتصبح الغرفة هنا بديلاً عن النفس الإنسانية، وتعوض نظافتها عن السلام والهدوء اللذين يأمل خليل أن يحققهما بعيداً عن ذكرى الحرب. كما تساعده النظافة والترتيب على الإحساس بالراحة، بل السعادة. إن مثل هذه الأحاسيس أساسية في مقاومة الكآبة والأسى اللذين تولدهما الحرب بشكل بديهيّ.

تحدث أغلب علاقات خليل العاطفية داخل الذات ومع الأشخاص الذين يبدون نسخة طبق الأصل عن بعضهم بعضاً. مع أن غالبية القادرين عل تحريك مشاعر خليل هم من الرجال، ناجي ويوسف ونايف والدكتور وضاح و«الأخ». فمن السذاجة جداً الافتراض ببساطة أنه شاذّ جنسياً. فالزمن مشوّه، والمكان والعلاقات الاجتماعيّة مريضة، والأفكار والمفاهيم مضلّلة ومشوشة. لذلك كيف يمكن أن يتوقّع المرء من المشاعر الإنسانيّة أن تكون صافية و«طبيعيّة» إذا كان كل شيء آخر غير طبيعي؟. في هذا الواقع المعقّد والمشوّه لا يكون خليل نفسه متأكداً من الطريقة التي يشعر بها نحو ناجي.

> حين يتأخر ناجي يخون خليل بذخ الأفكار، وتنطفىء لعبتها.. يحلّ خليل في الفراغ ويصير يشبه بوصلة ذات إبرة واحدة ترتجف وتشدّ نحو الباب، أو يشبه أن يكون جسمه منقسماً إلى نصفين متقابلين: واحد «يأتي» وواحد «لا يأتي» وعقله في النصف واقع في تماسّ التجاذب، وإذن فارغ ومتكوّم وغائب وزائد عن اللزوم كابن الأمين في حكاية الملك سليمان... وهذا وضع لا يشعر الواقع فيه بالتعب والعياء إلا بعد أن ينفكّ إلى أحد الاتجاهين... وصار خليل، كأم الولد الحقيقيّة، الكريمة النفس، يفضل ألا يأتي ناجي... وخلص... ثم... وبلمح البصر يصبح «أن يأتي» ضرورة قصوى..[١٩].

بعد موت ناجي وانتقال عمه الأصغر للإقامة في شقّة السيدة إيزابيل، فوق غرفته، يعتقد خليل أن ابنة عمه زهرة تحبّه. ويبدأ بالاستمتاع في تخيل افتتانها به. وفي الوقت نفسه يحطم أخو زهرة الصغير، يوسف، قلب خليل: «كمن يحمل آنية زجاجية سميكة ويخبطها في الأرض.. كلما رأى خليل يوسف كان يردد في قلبه، أو معدته، «يا إلهي، يا إلهي»، ويصاب بما يشبه الغثيان خاصّة في الفترة الأولى لقدومهم»[٢٠]. إن التشويش في مشاعر خليل نحو كل من زهرة ويوسف يُظهر أن المشاعر لا يمكن تصنيفها بسهولة إلى أبيض وأسود، أو إلى موجب وسالب،

أو إلى ذكر وأنثى. ومثل أيّ شيء آخر خلال الحرب، فإن مسألة الانتماء إلى أحد الجنسين تصبح مشوَّشة ومشوِّشة. وخليل ليس متأكداً من أيّ شيء في حياته، لذلك لماذا علينا توقّع أن يكون متأكداً من الطريقة التي يشعر بها نحو ناجي أو زهرة أو يوسف؟ إن نشاطه الجنسيّ المشوّش هو مجرد إظهار لعقله وحياته المشوّشين في وقت الاضطراب والحرب.

عندما يموت يوسف، يظهر تأثير موته على خليل عبر علاقة الأخير بجسده: «لم يعد جسد خليل يسير معه إلى أي مكان. صار يحرن ويدقّ أظلافه في الأرض كبغل عنيد، لذا أخذ يشغله بدل أن يشتغل معه... الآن صارت بشاعة جسده وآلام معدته تأكلان وقته»[٢١]. بعد ذلك يشعر خليل بدفء يدي الدكتور وضاح الذي يوشك أن يجري عملية له؛ ويشعر حتى أن الدكتور وضاح مثل ساحر يستطيع إخراج الألم ورميه بعيداً. ولكن عندما يحاول «الأخ»، قرب نهاية الرواية، أن يبدأ علاقة جسدية مع خليل، ينفر خليل، مما يشير ربما إلى أن مشكلة خليل ليست مشكلة جسديّة. إنها في رأسه وقلبه، في الواقع اليومي الذي يجد فيه ذاته. وحياته مجرد مثال عن التشوّهات التي أصابت الناس وجعلتهم غامضين ورماديّين ومشوّشين.

يجب أن تُقرأ قصة حياة خليل كرحلة في لاشعور الرجل مترجمة إلى تفاصيل نادراً ما يُعترف بها، حتى من قبل الشخص نفسه: «كان خليل يعرف بأن الخوف من الدم حتى الإعياء، وأن قصر الساقين وضمور القامة والشعر الكستنائي المسبسل والعينين الكبيرتين، كل هذه الأشياء لا تجعل من الرجل خنثى أو ذكراً ضعيف الذكورة أو... شاذاً.. وأن ما يعانيه من أعطال مؤقتة ما هو إلا أزمة نفسيّة فرضها الخارج المجنون»[٢٢]. معاناة خليل والحياة المشوّهة التي يعيشها هما مجرد مثال عن التشويه الذي تسبّبه الحرب للبشر. ينتمي خليل إلى تلك الطبقات الاجتماعيّة من الناس الذين لا يعرفون أسماء الوزراء أو حتى الأحزاب السياسيّة، لكنه مع ذلك لا يستطيع حماية نفسه من تأثيرات الحرب على مشاعره الأكثر شخصيّة وخصوصيّة.

دون اللجوء إلى وصف الحرب أو تفصيل الأحداث والتأثيرات، فإن أثرها ملموس أكثر في تشكيل أفكار الناس ومشاعرهم، وفي درجة العزلة والتشويه والإحباط التي يعانون منها. حتى عندما تلمّح الكاتبة بشكل مباشر إلى الحرب، فهي تفعل ذلك فقط بأسلوب ساخر أو مجازيّ، بحيث يبدو الشارع الذي حدث فيه انفجار قبل قليل أكثر أماناً من الشوارع الأخرى: «فإن المنطقة تكون أكثر أماناً من غيرها وأكثر استسلاماً للطمأنينة إذ تبدو وكأنها قد دفعت حصّتها مما هو

متوجّب وأن دور الآخرين قد حان الآن»[٢٣]. بينما كان الناس في الشارع المقابل يتنهّدون بارتياح لأن الانفجار حصل على الجانب الآخر من الطريق وليس على جانبهم.

أصبح الاستشهاد، نفسه، عملة رائجة يستخدمها السياسيّون من أجل بقائهم في السلطة، ولذلك فإنهم يدفعون إلى الشباب الكثير من النقود ليستشهدوا. كما تتنافس الأحزاب السياسية لرفع سعر الشباب:

> كذلك أصبحت تكلفة الشباب باهظة إذ اضطروا لرفع أجورهم وكذلك لرفع تعويضات الشهداء، كل فريق يخاف أن يسبقه الفريق الآخر إلى تلك الزيادات فتنضرب السوق، لكن الأمور استقرّت على ما يشبه توحيد الأسعار وإن لم يخلُ الأمر من بعض الاستثناءات إذ راحت بعض المكاتب تدفع بالدولار لتنفح في شهدائها القادمين بعض الشعور بالاستقرار إزاء تقلّبات الحياة القاسية[٢٤].

كما أصبح الاستشهاد سلعة يستخدمها السياسيّون، فقد أصبحت الحرب نفسها استثماراً جيداً أيضاً يتيح لبعض الناس زيادة ثروتهم وتأمين مستقبلهم. والحرب ليست عفوية ولا عرضية كما يحلو لبعض الأشخاص أن يعتقدوا. فبعض الناس لديهم أسباب قوية جداً لإثارتها والمحافظة على اشتعال لهيبها لأطول وقت ممكن.

مثلما تُعبّر الذات عن الواقع الفوضويّ اليومي، يبدو أن المكان والزمان كليهما يعكسان التوتّر والإحباط الداخليّين للبشريّة. يبدو أن المكان والزمان لا يحملان أي عمق أو أي بعد مستقبليّ: «فهو إذن لم يعد بيتاً لأن زمنه الداخليّ كان زمناً مستعجلاً... وصولياً، لا زمناً مقيماً وهادئاً ولنفسه. لم يكن كافياً بإحساس المقيمين فيه بأنهم مؤقتون حتى ينعفوا وقته ويفرموه على هذا الشكل، وهذا ما كان يستدعي أسف خليل»[٢٥]. هذا أيضاً انعكاس للجوّ السياسيّ المتوتّر والمتقطّع على حدّ سواء. غالباً ما يعكس المكان النفس الإنسانيّة وفي هذا المعنى تُعبر النظافة والترتيب عن حالة من الفرح والرضا الداخليين.

من ناحية أخرى، تخلق الحرب، بالنسبة إلى زهرة وأخيها أحمد في حكاية زهرة لحنان الشيخ، حاجة للبقاء على قيد الحياة، للحصول على الحاجات اليومية من الخبز أو الوقود بالإضافة إلى الحاجة لتأمين راتب، وأحياناً، إلى سلاح كي يجعل الناس يشعرون بأنهم أكثر أمناً، أو على الأقل أكثر قدرة على مواجهة الخطر. وهكذا فإن الحرب، التي تُعتبر بالتعريف تهديداً

لكل الأشياء الحية، تصبح شرطاً أساسياً للحياة، إلى حدّ أن لا شيء يبدو خاطئاً في أن يكون المرء جزءاً من الحرب. ويتابع يوسف: «هل في الأمر سوء. . . نؤمن احتياجات البيت ونقبض راتباً آخر الشهر. المطلوب أن ألبس البدلة أتدرب يومين على السلاح وأقوم بالحراسة من وقت لآخر»[٢٦]. لكن يوسف، الذي يقول هذا، يُقتل في الحرب ويكتشف خليل أن الذين يرسلون الناس إلى حتفهم لا يوضحون لهم أبداً ما تعنيه الحرب حقاً. إنهم يغرقون الناس في الشعارات الإيديولوجية الفارغة ويطلبون منهم أن يكونوا أكثر استغراقاً وأكثر انهماكاً في الحرب. إنهم لا يذكرون أبداً انقطاع الكهرباء أو غياب الخبز عن الأفران، لأنهم يريدون سلطة أكبر على كل من الحرب والناس. تصبح الحرب والموت معاً ضرورة لإعادة تنظيم خريطة المدينة، وهما العنصران الوحيدان اللذان يبدوان أنهما يوحدان المدينة: «حين يشتدّ القصف يجلس الموت وراء مكتبه، ينطف نظارتيه جيداً قبل أن يلتقط المسطرة الطويلة والقلم ليهندس المدينة كما يليق بمهندس عظيم»[٢٧].

تصبح الحرب والموت الخبز اليومي بالنسبة إلى الذين يتعلّمون فنّ التحوّل إلى تجّار للدم. يتّضح رعب ما يحدث في وصف جسد خليل:

> يعيد خليل التأمّل في جسده الذي لا يعجبه، في ساقيه الضعيفتين الخشبيتّين، في صدره المقعّر كمقلاة مكسورة اليد، في ساعديه النازلين على جانبي الكرسيّ كمكنستين بلا قشّ، جسده الممصوص المفتَّق الذي يشبه الفزّاعة المزروعة في حقل قاحل أجرد، فزّاعة لا تخيف سوى غربان عينيه الساهيتين[٢٨].

في هذا الواقع المريع يكاد لا يوجد أيّ فارق بين الرجال والنساء. مثل النساء، يرغب خليل في الرجال وينفذ جميع المهمات التقليديّة للنساء. استخدام الروائيّة مفرط للاستعارات والتشبيهات، التي تلخّص بالتفصيل واجبات النساء المنزليّة للتعبير عن المفاهيم أو الأحداث السياسية. فالخيط المستخدم لخياطة القماش يصبح خيط الأيام الذي يقتلع يوماً بعد الآخر، مثلما يقتلع التوتّر الأرواح المشوّشة. حتى الخطاب يصبح صحناً تمتدّ نحوه الأيدي لتشاطر الخبز. تُظهر الصور المستخدمة لعمل النساء أن النساء هنّ اللواتي ينسجن النسيج الرئيسيّ للحياة والتاريخ. إنهنّ عمود الذاكرة الإنسانيّة والثقافة والحضارة. بواسطة النساء تنقل شعوب العالم عاداتها وتقاليدها وصناعاتها الوطنيّة، وعبر حكمتهن يكتسب كل من الموت والحياة هويّات متميّزة: «يا للنساء، فكر خليل المستوحش في غرفته وهو يئنّ حسداً. . . إن كل الحكمة معطاة

لهن. حكمة هذه الحياة وموتها وحكمة ما هو أبعد منها. . . إنهن يحاكين العالم برسائل سرّية تجعل أي ملك غير ملكهن هباء»(٢٩). مع ذلك، فإن هذه الرواية ليست قصّة امرأة أو رجل؛ لكنها قصّة خاسر في زمن الحرب؛ هزمته السلطة السياسيّة والاجتماعيّة، وحتى العاطفيّة. إنها قصّة شخص علاقته الوحيدة هي مع جسده، ولكن حتى هذه العلاقة تظلّ مشوّشة ومشوّهة. يقول خليل لنفسه: «وأنا كمن يسرقون منه موتاه. . . أو كمن يسرقون منه قتلاه. . . دائماً قبل أن تتّضح رغبة خليل الدفينة الكامنة بقتلهم يقتلونهم ويسرقون جثثهم ويتركون له نقصان البكاء وغياب ملكة الدفن ليذكّروه دائماً بأنه ليس رجلاً ليستوهم وليس امرأة ليصدق»(٣٠). وهكذا علينا أن نقرأ الرواية باعتبار أن خليل ليس امرأة ولا رجلاً أو لعلّه مزيج من الاثنين.

إن ما تحاول الروائيّة القيام به في هذه القصّة الحسّاسة والشاعريّة والممتعة، هو تحليل عالم الحرب بكل تعقيداته وعلاقاته المتبادلة وانعكاساته على النفس البشريّة دون الاقتراب، سواء من خطّ الجبهة أو الصور الماديّة للأسلحة وإطلاق النار والدمار. وروعتها في الكتابة عن الحرب هي نتيجة تصميمها على كتابة نصّ جديد وجدّيّ حول الوضع الذي يصف ويعالج الحرب بصورة تختلف كثيراً عما فعله الآخرون. فهي تقول:

> لا أضغط عليك، لا بعينيّ، وما أدراك ما تفعل النظرة بالإنسان، ولا بصوتي، والصوت مندوب الروح المباشر. . . فقد أستميت في جهادي لأكتب أفضل ما أراه وأحسّه وأتصوره بعيداً عنك ولا أجعلك تحسّ بأي من آلامي. أعطيك زبدة روحي التي لا أعطيها لامرأتي أو لأمّي(٣١).

خلال هذه الكتابة الجدّية والرفيعة، تتمكّن هدى بركات من إسقاط ضوء فريد على أسباب الحرب وتأثيراتها على حياة الناس العاديّين. وتكتشف أنه ليس هناك عدالة أو نصر، لأن كل شخص يشارك فيها، بغض النظر عن النتيجة، يعاني من هزيمة اجتماعية وسياسية ونفسية. في الحرب لا يوجد نصر وهزيمة، كما يحاول الناس عادة أن يتخيلوا، لأن الحرب تعني تشويه نفسية الإنسان، وقيمه وأخلاقه الإنسانية. وفي هذا تُعتبر بركات على وفاق تام مع حنان الشيخ التي تبرهن أيضاً عبر سردها على أن الحرب تعني الموت والقتل، وعلى أنها، رغم الأوهام القصيرة الأجل، لا يمكن أن تعني السعادة أو الأمن لأي شخص.

وفي سعيها وراء الحقيقة الكاملة، لا يروع بركات المجد الذي يشعر به المرء عادة لدى

ذكـر القضايـا الوطنيـة أو السياسيـة العظيمة. فهي تثق بمشاعرها وحدسها كامرأة وإنسانة بعيداً عن الكليشيهات والإيديولوجيـات والحماس الوطني، وتكتشف أن «القضايا الكبرى» غير موجودة بكل بساطة، لأن ما يهم معظم الناس هو تفاصيل حياتهم اليومية واحتياجاتهم اليومية. وعبر حساسيتها لأهمية التفاصيـل، تتمكن بركـات من سبر الدوافع الأنانية للناس، والتي لا علاقة لها بالناس العاديين أو البلاد أو المستقبل، ووراء ما يُسمّى بالقضايا الكبرى والشعارات الجوفاء.

*

ولكنّ الكاتبة التي تنسج روايتها بمهارة من التنهدات ونبضات القلب للناس العاديين الذين لا يتذكر التاريخ أسماءهم أبداً، هي الكاتبة اللبنانية إملي نصر الله. في روايتها **شجرة الدفلى**[٣٢] تسبر نصر الله، كما لم يفعل أي روائي عربي آخر من قبل، التفاصيل الشديدة الدقة لحياة الناس في القرية بكل مظاهرها المكشوفة وتعقيداتها السرية، مع تأكيد خاص على حياة النساء اللواتي لا يحميهن أزواج أو إخوة أو أبناء. تعاني ألماس، التي مات زوجها وتركها مع ابنتهما الوحيدة، ريا، مع ابنتها من كل أنواع الابتزاز والتهديدات وسوء المعاملة. وبو دعاس الذي يزعم أنه حاميهما والمحسن إليهما يحاول اغتصاب ألماس، الأم، ويذل ابنتها بتزويجها ضد رغبتها من الرجل الأكثر سذاجة في القرية. وألماس حائرة بين مواجهته ومساومته كي تتمكن من الاستمرار في أسرة ليس بها رجل، وبحاجة بالتالي إلى حماية أي رجل كائناً من كان.

تفهم ريا جيداً ما يسعى إليه بو دعاس وتركز على تقويض خططه وإحباط المكائد الشريرة التي ينصبها لها. لدى استراقها السمع عند الباب، تسمع ريا بو دعاس وهو يرتب مع أمها اختطافها لتزويجها من مخول. وبو دعاس رجل محبط، هاجر جميع أولاده لكنهم لم ينجحوا، مع أنه يخترع قصصاً يصدقها هو نفسه تقريباً عن الثروات الكبيرة التي جمعوها وراء البحار. وأم دعـاس فقـط هـي التـي تعـرف القصـة الحقيقيـة، ولا تـستطيـع تحمـل ألـم التفكيـر بـأولادهـا. وبو دعاس، الرجل الخائب، يعيش كذبة كبيرة ويحاول المحافظة على هيبته الاجتماعية في القرية، وخاصة فيما يتعلق بألماس التي يحاول التودد إليها بكل طريقة ممكنة.

تبرز القصة فارقاً دقيقاً وهاماً بين حقيقة الأمور وبين ما تبدو عليه لأعين الناس. يظهر

بو دعاس على أنه الجار المهتم والمحب، بينما يقوم في الحقيقة بأكثر من محاولة لاغتصاب ألماس. والشخصان الوحيدان اللذان يكتشفان هذا التناقض ويرفضانه هما ريا وناجي، اللذان يُعتبران منبوذين اجتماعياً، ولو أن ذلك لأسباب مختلفة وبأشكال مختلفة. يشعر كل من ناجي وريا بأنهما غريبان كلياً عن الواقع الاجتماعي الذي يجدان نفسيهما فيه، ولذلك يحاول كل منهما مساندة الآخر ولكن لفترة قصيرة فقط، لأن ريا تقرر الهرب مع مخول، تاركة ناجي بائساً يملؤه الندم.

قصة ريا ومخول هي قصة امرأة تكتشف طريقة الحياة المذلة المفروضة عليها لأنها امرأة دون أية حماية ذكريَّة. تقرر التمرد وتحدي المعايير الاجتماعية، وخاصة بعد سماعها عن الخطة التي وضعتها أمها ألماس وبو دعاس لترتيب فرارها مع مخول. تقرر الهرب مع مخول قبل الوقت الذي حدده بو دعاس كي تفسد عليه جميع خططه. يبدو نهجها لأي شخص عاقل انتحارياً، لكن ما تريد عمله هو التعبير عن اشمئزازها العميق حيال الذين حولوا حياتها إلى جحيم لمجرد أنها صبية جميلة بلا أب أو أخ يدافعان عنها. وبو دعاس، الذي يُدعى في القرية أبو الأرامل، قد اغتصب ريا في بيته عندما جاءت لاستعارة شيء ما، وهي تظن أن أم دعاس (زوجته) موجودة.

> فيتقد الحقد في صدرها. حقد شائك لا تدري كيف تنزعه من نفسها... كيف تضرم النار لتحرقه وتسلخه من وجودها. تقول له: أكرهك. وبماذا يجيبها بو دعاس؟ يقهقه.. ويفتل شاربيه. ثم يسوّي طربوشه ويقذف عبارة فلسفية. كم تتمنى لو تمزق وجهه، هذا الماكر. ويسيطر عليها شعور العجز. تراه ثعلباً يجاور قن الدجاج: أمها دجاجة وهي فرخة ضعيفة. الدجاجة مهصورة إلى حد الاستسلام... والفرخة، لا كيان لها، تعيش بين منقار الدجاجة وأنياب الثعلب[٣٣].

وتجاه هذا الجو النفسي والاجتماعي تقرر ريا الهرب مع رجل لا تحبه ولا تميل إليه حتى، وتتظاهر بأنها ترغب في الزواج منه لأنها الطريقة الوحيدة الممكنة أمامها للفرار. الصديقان الوحيدان الباقيان لريا هما الطبيعة وناجي. وناجي هو موضع كراهية اجتماعية؛ وهو ولد صغير يستخدم الحجارة لضرب كل شخص يمر به حتى أصبح مصدر خطر تخشاه القرية، «ريا وحدها كانت تعرف لماذا يستخدم ناجي الحجارة للضرب.. وسيلته الوحيدة الباقية للدفاع عن

النفس»[٣٤]. من ناحية أخرى ناجي هو الوحيد الذي يعرف إلى أي حد تكره ريا مخول الذي تريد أن تتزوجه، وإلى أي حد تكره بو دعاس. وألماس مشوشة بين اعتقادها بأن ابنتها ليست سيئة وبين خطط بو دعاس لها. وهي ليست سعيدة بما ترتبه معه. ولكن ما هو البديل لديها؟

في صبيحة اليوم الذي يفترض أن تنفذ الماس وبو دعاس خطتهما بشأن ريا لا يعثران عليها. ويشك بو دعاس بأن ريا لا بد قد سمعتهما وهما يخططان وقررت الهرب سلفاً، لكنها، مع ذلك، بحاجة إلى رجل ليكون معها ولا يوجد سوى مخول. ترغب ريا في قتل نفسها ولكن ليس قبل الانتقام لنفسها من الجميع: أمها وبو دعاس ومخول وجميع أهل القرية. ولهذا تقرّر ألاّ ترمي نفسها في بئر وتنهي حياتها، لأنها إذا قامت بذلك لن يعود ثمة انتقام: «قررت أن تنتقم من أمها ومخول وبو دعاس وأهالي القرية. قوة غريبة تتحرك في صدرها، تنهار كالجبال وتهدر كالشلال: النقمة.. النقمة.. ويهمس صوت في أذنها: من هنا طريق الهلاك...»[٣٥]. تشعر ريا بأن أمها قد رتبت شيئاً ما مع بو دعاس ولذلك عليها أن تهرب من قبضتهما الخانقة: «التمرد يولد كالعاصفة. يهبط من الأعالي. ينقض على الإنسان كالصاعقة، تلده سنوات الضيق والظلم وحصر الأنفاس في قفص الصدر»[٣٦].

لا يفهم مخول منطق فراره مع ريا، ويحاول حملها على تغيير قرارها بتذكيرها بالثرثرة التي ستنفجر في القرية، لكنها تأمره بالإسراع. وتتساءل لماذا عليها أن تجر مخول وراءها وكأنها مقيدة به، لكنها تعرف أنها لا يمكن أن تهرب وحدها. يصلان إلى قرية طُرّه التي تبعد مسيرة ساعتين عن قريتهما، جورة السنديان، ويزوجهما كاهن. وكان الكاهن مذهولاً «ولم يخفَ عليه الفارق الكبير بين مخول المسالم الوادع، وريا، الثورة المجسَّمة في امرأة»[٣٧]. تمكن مخول أن يفهم بصعوبة ما كانت ريا تقوله لرجل الدين من أجل تبرير فرارهما، ويظل مرتاباً، وهو يتساءل إن كانت ريا ستصبح حقاً زوجته بعد اليوم.

كانت الثرثرة في القرية تؤكد على أن هذا هو ما يحدث حين لا يكون ثمة رجال في المنزل، وأنه «لو كان في رجال، كانوا ذبحوها من زمان، وما وصلت لهون»[٣٨]. والنقطة التي يجب الإشارة إليها هي أن الفضيحة لا تتعلق بأسرة مخول على الإطلاق؛ بينما يقع اللوم كله على ريا وأسرتها. قام الأب جريس الذي زوجهما باستضافتهما طوال يومين، لأنه وقع في حب ريا وهو حائر بين الواجب الديني الذي يؤديه وبين العاطفة الجسدية التي يشعر بها نحوها. لا تدع ريا

أي شخص، بمن في ذلك مخول الذي أصبح الآن زوجها الشرعي، يقترب منها جسدياً، وتظل تخترع الأسباب لعدم قدرتها على النوم مع زوجها. مع ذلك، فإنه يبدأ يتصرف كزوج بطرق أخرى، ويأمرها بالاستعداد لأن عليهما العودة إلى قريتهما. تفكر ريا بالعديد من أجيال النساء اللواتي لم يكن لهن رأي في عيش حياتهن، وتتمنى لو كان لها جناحان لتطير خارج واقعها الرهيب. تفكر في أن كل ما يراه الناس في النساء هو جسدهن وجمالهن، ولكن ما من أحد لديه أدنى فكرة عن محنهنّ وطبقات الأفكار والمشاعر السجينة داخلهن. عندما يقترب مخول منها تتذكر صاحب الدكان عمو عمران، الذي تحرش جنسياً بها وهي بنت صغيرة حين أرسلوها لشراء بعض الأشياء من محله. منذ ذلك اليوم تشعر بأن القذارة لم تغادر جسدها أبداً، وأنه ما من صابون في العالم يمكنه أن يزيلها. ترى وجه عمران في وجوه جميع الرجال الذين تلوه وضايقوها، ولكن كل ما لديها هو الدموع التي تذرفها بسخاء على وسادتها.

يعودان إلى القرية وتقيم لهما أسرة مخول حفلة. وبينما الناس يغنون ويرقصون تفكر ريا كيف يمكنها أن تتفادى مخول إذا فكر بلمسها الليلة. من المفترض أن هذا يوم زفافها، وأسعد أيامها. تنظر إلى حماتها وتجد فيها امرأة عاجزة عن الإحساس بأي شيء أو الاعتراض عليه: «ترتدي كل مناسبة وكأنها ثوبها وتعيش برضى»[٣٩]. أمها ضحية أخرى، وكذلك جميع نساء القرية، وريا هي التي قررت الانتقام لجميع هؤلاء النساء.

تصمِّم ريا على ألا تدع أي رجل يمتلكها. فقد كانت ممتَلَكةً من الجميع ما عدا نفسها، وتقرر من الآن فصاعداً أن تكون حرة. بسبب ألمها الداخلي تفقد وعيها وتُنقل إلى الغرفة العليا حيث يُفترض أن تتزوج من مخول. تشعر بالأسف على مخول وتود إخباره بذلك، لكنها تشعر بأن المحيطين به ينصبون الشرك تلو الآخر في طريقها. كلما حاول مخول أن يلمسها تتذكر أسنان عمو عمران وعينيه المشتعلتين وتتوسل إلى مخول أن يطلّقها. ويظن أنها جنت.

يريد أهل القرية أن يروا قطعة القماش التي تضعها عند فض بكارتها، والتي تثبت أنها كانت عذراء قبل تركهما وحيدين، إذا تركوهما وحيدين فعلاً، وبما أن ريا لا تدع مخول يلمسها فإن الثرثرة تنطلق بين أهل القرية متسائلين عن رجولة مخول؛ وينصحونه بأن يكون عنيفاً معها. وتستعيد أسماء النساء اللواتي دفعن أجسادهن ثمناً لتمردهن، مثل سمية وروزين، وتعرف ما ينتظر امرأة تتمرد على الأعراف الاجتماعية. تهدأ فقط حين تقرر إنهاء حياتها. تقارن نفسها مع أم

مخول التي تتبع زوجها وتعتز بالأعباء المفروضة عليها، وتبذل جهدها كي تعيش وفقاً للتقاليد. لكن ريا تعارض كلياً مثل هذا النوع من النساء. وتدرك أخيراً أنها عاجزة عن العيش في العالم الذي لا تنتمي إليه. ولذلك تنتحر في الغرفة التي اغتُصبت فيها تحت ستار الزواج الرسمي. كانت نوعية الزواج التي أراد كل من مخول وأهل القرية أن تعيشها ريا تعني الموت لها؛ ولذلك حاولت تجنبها بكل طريقة ممكنة، لكنها عندما أصبحت داخل الشبك لم تجد أي طريقة أخرى سوى إنهاء حياتها. هذا ما فعلته النساء فعلاً طوال آلاف السنين، في جميع أنحاء العالم. عندما تفشل النساء في خلق الجو الاجتماعي والإنساني الصحيح الذي يستطعن فيه القيام بدورهن بشكل لائق، فإن الطريق الوحيد الذي يبقى متاحاً أمامهن حقاً هو قتل أنفسهن. وظاهرة انتحار النساء تستحق إلى حد كبير الدراسة والتدقيق، لأنها تشير في أكثر الحالات إلى الفجوة العميقة التي لا تزال توجد بين النساء والمجتمع الذي يعشن فيه. يجب أن يكون ثمة طريق بديل، وهو أن تحاول النساء تغيير الواقع الذي يضطهدهن، بدلاً من السماح لهذا الواقع أن يسحقهن.

في هذه الرواية، سبرت إملي نصر الله بعمق مشكلة امرأة عربية غير متزوجة، كان عليها أن تعيش وتقوم بدورها دون حماية الرجل الاجتماعية. ويُظهر السرد عبر تجربة ريا، وإلى حد ما عبر تجربة أمها، أنه من المستحيل أن تعيش المرأة وتقوم بدورها وحدها في هذا المجتمع الأبوي دون حماية الرجل. والحقّ أن الرجال الذين يزعمون دائماً أنهم حماة الأخلاق يضايقون بشكل سري النساء اللواتي ليس لهن حامٍ، ويستغلونهن إجتماعياً وجنسياً إلى درجة مرعبة. استياء ريا ليس موجهاً فقط نحو الطريقة التي عوملت بها، ولكن نحو النفاق الذي يغلف كل سلوك أو حتى إيماءة ذكرية نحوها. منذ طفولتها واجهت ريا محاولاتٍ مستمرةً من الرجال لاغتصابها، بينما، في الوقت نفسه، يتظاهر هؤلاء الرجال بأنهم يكنون لها مشاعر الأبوة والمحبة والحنوّ. إن هذا التناقض بالضبط بين ما يُدعى وما يحدث في الواقع هو الذي جعل حياتها مشابهة لحياة شجرة الدفلى التي تبدو جميلة ومتفتحة، لكنها لاتحمل أي ثمار. وهكذا، فإنها تعيش حياة عقيمة وتموت موتاً عقيماً أيضاً. حياتها وموتها مثالان مريعان للاضطهاد العميق والمتعدد الأوجه الذي تخضع له النساء.

تُظهر هذه الروايات أن النساء العربيات لم يكنّ يعشن على هامش الأحداث الاجتماعية والسياسية، خلال أكثر الأوقات اضطراباً في تاريخ العالم العربي، بل كن منخرطات بعمق في مصير بلادهن وشعوبهن، وكذلك في التفاصيل الدقيقة لمعاركهن ضد القمع والتمييز. إن استبعاد

جميع هذه الروايات من التيار الرئيسي في الأدب العربي يعني إفقار التراث الأدبي العربي واستلابه من وجهة نظر نسائية ذات منظور خاص وتحليل مختلف للحدث وتأثيراته على الحياة العربية الحالية والمستقبلية.

الهوامش

(١) نشرتها للمرة الأولى في دار الآداب، بيروت، ١٩٧٩. تحت عنوان **الوطن في العينين**، ثم ترجمها إلى الإنكليزية Martin Asser ونشرتها Garnet Publishing Ltd ١٩٩٥. تحت عنوان: **الوطن**.

(٢) المصدر نفسه.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٦٢.

(٤) المصدر نفسه، ص ٧٨.

(٥) المصدر نفسه، ص ١١٠.

(٦) المصدر نفسه، ص ١٢٠.

(٧) المصدر نفسه، ص ١٢٤.

(٨) المصدر نفسه، ص ١٥٣.

(٩) المصدر نفسه، ص ١٩٠.

(١٠) المصدر نفسه، ص ٢٠٠.

(١١) نُشرت للمرة الأولى باللغة العربية، بيروت، ١٩٨٠. نشرتها بالإنكليزية، Quarter Books Ltd، لندن، ١٩٨٦.

(١٢) المصدر نفسه، ص ٢٤٣.

(١٣) المصدر نفسه، ص ٢٤٤.

(١٤) المصدر نفسه، ص ٢٤٥.

(١٥) المصدر نفسه، ص ٢٤٧.

(١٦) Riad El-Rayyes Books ـ لندن، ١٩٩٠، ترجمة Sopie Bennett، منشورات Garnet Publishing Ltd، ١٩٩٤.

(١٧) المصدر نفسه، ص ٧.

(١٨) المصدر نفسه، ص ١٣.

(١٩) المصدر نفسه، ص ٢٩ ـ ٣٠.

(٢٠) المصدر نفسه، ص ٩٦.

(٢١) المصدر نفسه، ص ١٧٢.

(٢٢) المصدر نفسه، ص ٨٩.

(٢٣) المصدر نفسه، ص ٣٧.

(٢٤) المصدر نفسه، ص ٤٩.

(٢٥) المصدر نفسه، ص ٩٥.

(٢٦) المصدر نفسه، ص ١٢٤.

(٢٧) المصدر نفسه، ص ١٦٢.

(٢٨) المصدر نفسه، ص ١٧١.

(٢٩) المصدر نفسه، ص ١٥٥ ـ ١٥٦.

(٣٠) المصدر نفسه، ص ١٥٧ .

(٣١) المصدر نفسه، ص ١٣٦ .

(٣٢) دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٦ .

(٣٣) مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٦٨ .

(٣٤) **شجرة الدفلى**، مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٦٨، ص ٤٨ .

(٣٥) المصدر نفسه، ص ٦٦ .

(٣٦) المصدر نفسه، ص ٨٤ ـ ٨٥ .

(٣٧) المصدر نفسه، ص ٨٩.

(٣٨) المصدر نفسه، ص ٩٤ .

(٣٩) المصدر نفسه، ص ٩٨ ـ ٩٩ .


Twitter: @abdulllah1994

سيدات المهنة

مع تنامي ثقتهن والطريقة التي عبرن بها عن أنفسهن، بدأت الروائيات العربيات بالتنقيب عميقاً في الماضي ونشر رؤاهن الخاصة عن تاريخهن الوطني. وكانت ألفة الإدلبي من سورية، وليلى أبو زيد من المغرب، وأحلام مستغانمي من الجزائر، وعالية ممدوح من العراق، وعروسية النالوتي من تونس، وليلى العثمان من الكويت، ورضوى عاشور من مصر، كلهن قد ركزن على إعادة تقييم ما كان يُعتبر من المواضيع المحرمة في الميدانين الاجتماعي والسياسي. وقد وضّحن في رواياتهن صلة لا تقبل الجدل بين الماضي والحاضر، مشيرات إلى جذور المشاكل التي لم تُعالَج حتى الآن. ووجدن أن الحاضر يعكس الماضي وهو استمرار ونتيجة له في آن واحد.

الكاتبة المغربية ليلى أبو زيد هي أول روائية مغربية تكتب باللغة العربية وتُترجم إلى الإنكليزية. فالكتاب المغاربة إما يكتبون بالفرنسية، أو تُترجم أعمالهن أولاً من العربية إلى الفرنسية، وليس إلى الإنكليزية. ليلى أبو زيد هي استثناء للقاعدة. إن قرارها أن تكتب بالعربية، على الرغم من تمكنها من الفرنسية، هام وهو تعبير عن وجهة نظرها بأن اللغة والفكر مترابطان بصورة لا تنفصم.

تستخدم أبو زيد لغتها العربية الجميلة لتنسج نصاً أدبياً مفعماً بقلق الماضي، وتعقيدات الحاضر وطموحات المستقبل، نصاً مسكوناً بتنهدات وآمال الناس البسطاء الذين يضحون بصمت ويختفون بهدوء دون أن يتركوا أسماء أو دلائل. ويتضح أنها تملك نظرة امرأة حساسة جداً للنبض السياسي لشعبها ومستعدة لمواجهة واقع قاس، بينما تعمل بشجاعة لتغيير ما يُعتبر غير قابل للتغيير لمصلحة بلدها وسكانه.

إذا كان اختيار الكاتبة للغة العربية دليلاً على ارتباطها بأصلها واعتزازها به، فإن اختيارها للموضوع ومعالجته يعبران بوضوح عن إيمانها بالناس العاديين، الذين صورتهم على أنهم الأبطال الحقيقيون. أول إشارة لهذا هي إهداء الرواية «إلى كل الذين عرضوا حياتهم للخطر من أجل المغرب، نساء ورجالاً، ولم يبغوا من وراء ذلك جزاء ولا شكوراً»[1]. والجديد في مفهومها هو أنها تعترف بالنساء اللواتي خاطرن بحياتهن من أجل المغرب، بينما يتحدث التاريخ الرسمي فقط عن الرجال الذين فعلوا ذلك. الفارق الآخر الذي يظهر في القصة هو أنها لا تعتبر الزعماء أو الحكومات هم الذين غيروا وجه التاريخ، مع أن أسماءهم تملأ صفحات كتب التاريخ الرسمية، لكنهم الأشخاص العاديين، وربات البيوت، والتقنيون، وتجارالسجاد، وباعة التوابل، وسائقو الشاحنات. هذا النص هو أحد النصوص القليلة في الأدب العربي حيث تُحفر وجوه الناس البسطاء في أذهاننا، وتظل صور تضحيتهم وامتيازهم معنا طويلاً. حتى أن عنوان الرواية، عام الفيل، يستدعي ذاكرة شعبية وليس تاريخاً رسمياً. كما اعتبر المسلمون عام الفيل تاريخاً مهماً وأخذوا يشيرون إلى تاريخهم على أنه قبل عام الفيل أو بعده، فإن الذاكرة الشعبية في المغرب قد اعتبرت سنة استقلال المغرب عام ١٩٥٦ على الدرجة نفسها من الأهمية، وبدأت تشير إلى الأحداث على أنها جرت قبل الاستقلال أو بعده. ومن هنا، فإن عام الفيل هنا يدل ضمناً على سنة استقلال المغرب.

مع أن الأحداث الوطنية تشكل إطار الرواية، فإن الأحداث السياسية ترمي بظلالها على أهمية التفاعل الاجتماعي أو الإنساني. تتداخل العديد من المواضيع لتشكل سرداً يعكس نسيج الحياة بكل تعقيداتها النفسية والاجتماعية والسياسية والأخلاقية. المنظور في الرواية هو منظور امرأة شفافة وحساسة وواعية إلى حد كبير، تواجه الواقع بصدق وجرأة مهما يكن مختلفاً عن العادي والمألوف. ويركز السرد على التفاصيل اليومية لحياة زهرة وطفولتها وزواجها، بالإضافة إلى عملها في حركة المقاومة السرية التي أدت إلى نصر القوات الوطنية وتعيين زوج زهرة في منصب هام في الحكومة الجديدة. ثم يتلو ذلك طلاقها، وإعادة تقييمها لما عناه الاستقلال لها.

لا تلجأ الكاتبة إلى استخدام البيانات الإيدبولوجية أو الكليشيهات الجاهزة؛ لكنها تروي قصة امرأة ببساطة متميزة وتفهم عميق، تاركة القارىء مشغولاً بعمق بأبعاد السرد ومستوياته. كما هي الحال لدى العديد من الروائيات العربيات، فإن ليلى أبو زيد تجد أن ثمة علاقة تبادلية بين شؤون تحرير المرأة والشؤون الوطنية. فهي من جهة تتحدى الأسطورة التقليدية بأن النساء لا

علاقة لهن بالسياسة، حيث تكون زهرة نفسها، البطلة، مستغرقة بعمق في النضال الوطني من أجل الاستقلال. لكن النصر السياسي لا يعني دائماً انتصار النساء على الجور والظلم. بعد عدة سنوات من الزواج، يقول زوج زهرة لها ««ستصلك ورقتك مع ما يخوله القانون». ورقتي؟ ما أهون المرأة إذ تردّ كالسلعة، بورقة! ما أهونها!»[٢] لم تشعر زهرة بالخوف ولم تشعر برغبة للانتقام لنفسها: «لا أسف ولا حقد. ليس هناك سوى الشعور بأن شيئاً فيَّ انطفأ أو توقف نهائياً»[٣]، وسبب ذلك أنني «لا آكل بالشوكة. لا أتكلم الفرنسية. لا أجالس الرجال. لا أذهب للمآدب»[٤]. لقد اكتشفت أن الاحتفاظ بغرفة خاصة بها هو أهم وأفضل قرار اتخذته في حياتها، لأن الزواج لا يوفر أي أمن للنساء. والحصول على غرفة خاصة هو أفضل تأمين يمكن أن تحققه النساء. «لا امرأة تبيع العقار. هذا هو العرف. شببت عليه بين أقوال وأفعال ووجدت جدتي تردد منذ وعيت «المرأة ليس لها إلا زوجها أو عقارها والأزواج لا تؤتمن»»[٥]. المحافظة على ملكيتها هو جزء هام من وعي زهرة الشخصي والوطني. منذ أن شاهدت مذبحة الدار البيضاء، وراقبت الجنود الفرنسيين يطلقون النار على المشاة ويردونهم قتلى، قررت الانضمام إلى المقاومة الوطنية، من أجل تلك القضية «بعت شجرات الزيتون والجواهر وكل شيء، عن طيب خاطر. كان النضال قد حل في قلبي محل الزمرد والياقوت. الآن سلوتها، أعني المجوهرات لا المقاومة ولم يعد لها في نفسي إلا النفور»[٦].

في هذه الرواية، نقف وجهاً لوجه مع امرأة قامت بكل ما يمكن من أجل بلدها، لنكتشف فقط أن بلادها لم تمنحها أي حق أساسي في الوجود كذات مستقلة، وتركتها عرضة لنزوات الرجال ولقانون لا يحترم إنسانية النساء وكرامتهن. لقد شاركت زهرة في كل أشكال النضال ضد الاحتلال: جمعت التبرعات، وحرضت على المظاهرات، وأحرقت المستودعات مع النساء الأخريات واكتشفت أن بعض النساء أقدر وأشجع من زوجها؛ وكان عليها القيام بمهام كثيرة. هذه هي المرأة الجديدة؛ المرأة التي تتخلى عن أقراطها وجواهرها وتعانق السلاح دفاعاً عن بلدها وهوية شعبها. لكنها، ورغم دورها السياسي الهام، تدفع ثمناً باهظاً بسبب الهوة الشاسعة بين هذا الدور وبين موقع المرأة من قوانين هذا البلد الذي كرست حياتها له. تعبر هذه الهوة في مشهد تصفه بعبارة جميلة: «خرجت وقصدت الرجل ورآني من بعيد وأقبل فسلمته المسدسات ورجعت إلى المحطة. ستصلك ورقتك مع ما يخوله القانون»[٧]. تُتوج جهود زهرة وجهود الوطنيين الآخرين بالنصر. حققت المغرب استقلالها في ١٨ تشرين الثاني عام ١٩٥٦. ولكن بعد

الاستقلال استمرت التقاليد والعادات التي أوجدها المستعمر. فزوج زهرة، مثلاً، لا يريدها أن تأكل دون شوكة أو تتحدث إلى الخدم. وهو يفكر تماماً مثل المستعمرين السابقين، مما يثير أسئلة في ذهن زهرة حول من يُتوقع منهم إصلاح المجتمع. فقد وجدت أنهم منافقون ويحملون معايير مزدوجة؛ وهم أخطر على مستقبل البلد من أي احتلال اجنبي؛ هم يشترون أملاك البلد بأرخص سعر، ويزدرون الفقراء ويتوقون إلى الحداثة المزيفة التي لا علاقة لها بأي شكل بتقاليدهم وثقافتهم.

لذلك تسأل زهرة، ماذا غيّر الاستقلال؟ إنه لم يغير شيئاً، لأن النساء رجعن إلى الظل كما كنّ قبل عملهن مع المقاومة. وكان يُعتقد أن الاستقلال سيقدم حلاً لكل مشكلة، ولكن لم يبق شيء من عام الاستقلال أو عام الفيل. هذه النظرة السياسية الثاقبة المدركة التي ترفض أي نوع من الانتهازية والنفاق هي نظرة امرأة تعتنق مقاومة كل ما تعتبره باطلاً وفاسداً، وتؤمن بأن المقاومة السياسية يجب أن تؤدي إلى التحرر الأخلاقي من كل أنواع الأنانية والمكاسب الشخصية والمنغصات النفسية. وتشعر بخيبة أمل عميقة حين تكتشف أن معظم الناس لا يشاركونها نظرتها، وتتأكد أن الاستقلال ليس المفصل الهام الذي ظنت أنه سيكون في حياة بلدها. يسجل هذ النص الأدبي إذاً ببراعة، وبصورة غير مباشرة، ردود فعلها الاجتماعية والسياسية والنفسية بدون مبالغة.

مع ذلك، فإن زهرة ليست مجرد مؤمنة بتحرير المرأة، لكنها وطنية ذات اهتمام حقيقي بالرجال والنساء ومستقبل البلد. صحيح أن هذا النص لا يمكن أن تكتبه إلا امرأة أو، بصورة أكثر تحديداً، امرأة مغربية، ومع ذلك فإن المواضيع المتناولة هي مواضيع هامة لكل من الرجال والنساء معاً. زهرة بطلة بدون شعارات أو إيديولوجيات طنانة؛ إنها بطلة بسيطة وواقعية وتمثل، في فهمها لأكثر قضايا الحياة، ملايين النساء في كل من الشرق والغرب المتمردات على الطريقة التي يعاملن بها والقوانين التي تحكم حياتهن. ومأساة زهرة بشكل أساسي هي مأساة امرأة تخلى عنها زوجها بعد سنوات طويلة من الزواج والصداقة، وخاب أملها برفاقها وقادة بلدها بعدما دفعت كل ما تستطيع من أجل استقلاله.

كما اختارت ليلى أبو زيد اللغة العربية وسيلة للتعبير، وأحداث بلدها موضوعاً للنقاش، فقد اختارت أيضاً الاهتمام بالمشاكل الخاصة التي تواجهها النساء المغربيات. ولكن أي مشكلة محلية تتم معالجتها بصدق تكون مؤهلة إلى حد كبير أن يكون لها تطبيقات عالمية، لأن التجارب الإنسانية تحمل العديد من القواسم المشتركة، ولا شيء يبرز هذه القواسم مثل صدق التعبير

والمعالجة. هذه رواية سهلة وبسيطة للقراءة، وممتعة ومؤثرة جداً. وقد حققت ليلى أبو زيد في هذه الرواية ما تطمح كل كاتبة إلى تحقيقه: الأمانة والشجاعة في مواجهة الذات والآخرين معاً. فقد حولت استقلال بلادها إلى ضرورة الاستقلال الشخصي، الذي يجب عدم الانتقاص منه بالمساومة أو المعايير المزدوجة. مع أن نقطة انطلاق زهرة هي نظرتها المؤمنة بتحرير المرأة، فإن هدفها هو رفاهية مجتمعها وبلادها بشكل عام. والنتيجة الطبيعية لتجربة زهرة هي أن نظرة النساء هامة في الإصلاح الوطني، الاجتماعي والسياسي على حد سواء. إن ما يجعل القصة أكثر تأثيراً هو السرد الحميمي المستخدم لنقل عمق علاقتها السابقة مع زوجها والمعاملة اللامنطقية تماماً التي لم تتوقعها منه. إنها رواية مكثفة، كان من الممكن أن تكون أطول بمئة صفحة أو أكثر، ربما، لو كتبت من قبل كاتب آخر. لكن ليلى أبو زيد كاتبة موحية تثق بذكاء قرائها وتدلهم على الطريق، وتدع لهم مهمة إكمال المشهد الذي بدأت في وضعه فحسب.

*

على غرار ليلى أبو زيد، تركز عالية ممدوح أيضاً، وهي من العراق، على الفترة التي تلت مباشرة استقلال العراق في روايتها **حبات النفتالين**(٨). تشير حبات النفتالين إلى محاولة حفظ هذه القصص عن أعظمية بغداد، عن التنهدات والتأملات لدى كل من الرجال والنساء، حية في الذاكرة، مع أنه لا يوجد خطر حقيقي بأن تُنسى هذه القصص المؤثرة جداً؛ فهي تستقر في عقل المرء وقلبه وتصبح في عقلنا الباطن جزءاً من تاريخ العراق. واستخدام اللهجة العراقية في الحوار هام لإضفاء المصداقية على الأحداث مما يجعلها صدى حقيقياً للواقع. مع ذلك فإن اللغة العربية المستخدمة تظل رقيقة وتتدفق بسهولة، دون أن تدع مجالاً للتذمر من اللهجة أو اللغة.

تسبر **حبات النفتالين**، أكثر من أية رواية أخرى كتبتها نساء عربيات، بشكل كامل، القصة الحقيقية للنساء العربيات من فئات أعمار مختلفة، وفقاً لوضعهن الاجتماعي المختلف. الشخصية المركزية في القصة هي هدى، الطفلة والمراهقة، التي تنتقل بين صيغة المتكلم وصيغة الغائب والتي تواجه حياتها بذهن منفتح، وقلب شجاع ووعي أنثوي، أنثوي في فهمها لأمها وأبيها وأخيها وجدتها، وأنثوي في مقاربتها للحب والزواج، وأنثوي في اختلافها العفوي بتفسير الأحداث التي تبدو دائماً من صنع الرجال.

تلخص هدى مع أمها، إقبال، وجدتها، وضع النساء العربيات في الثقافة العربية بكل

تناقضاتها المتوارثة. وتمسك الجدة بالسلطة المطلقة على أولادها، وبخاصة على والد هدى، جميل. فهي تتخذ القرارات وتصدر الأوامر دون أدنى اعتبار للسلطة الذكورية. وهي تحتل المنزلة العليا فيما يتعلق باتخاذ القرار، مدركة جيداً قداسة كلمتها وواجب أولادها في احترام هذا والتقيّد به. بينما تقف إقبال، أمّ هدى، على الطرف الآخر المناقض تماماً فيما يتعلّق بموقع المرأة في هذه الثقافة؛ فقد هجرها زوجها لأنها مريضة، ومثل أيّة سلعة رخيصة، يستبدل بها امرأة أخرى حين تخفق في القيام بدورها وتقديم الخدمات. هي تعاني من القمع وانعدام الاحترام، وترى أولادها يصابون بالفاقة والذلّ لأن أباهم مشغول بمطاردة امرأة أخرى. أما هدى، وهي الجيل الثالث من النساء في الرواية، فهي مراهقة جريئة وواعية وبارعة في توسيع هوامش حرّيتها وفي استغلال القيود لتحسين معرفتها وتوسيع آفاقها. تسيطر النساء في هذه الرواية ويتفاعلن، وتتمّم كل منهن الأخرى بطريقة تظهر أن النساء هن الوحيدات اللواتي يمسكن بزمام السلطة فعلاً، بينما لا يتحكّم الرجال، الذين يُفترض أنهم أقوياء، بشيء هام في حياة أسرهم أو حتى في البلاد نفسها.

وعلى عكس ما يُشاع عن العلاقة السيّئة التي يفترض أن تسود دائماً حياة الأمّ والحماة؛ فإن حماة إقبال تتخذ موقفاً لصالحها، وتفضلها على ابنها لأنها تعتبر أن سلوك ابنها نحو زوجته كان مجحفاً. ترفض الاعتراف بزواج ابنها الثاني من نوريّة، أو حتى رؤية أطفاله. بالنسبة لها فإن ولديّ إقبال، هدى وعادل، هما فقط حفيداها. مهما يكن السبب الذي دفع الجدّة إلى اتخاذ هذا الموقف، سواء أكان ثورتها ضدّ الظلم الفادح الواقع على النساء، أم تعاطفها مع إقبال، أم رفضها للهيمنة الذكوريّة التي تظهر في أسوأ حالاتها فيما يتعلق بظاهرة تعدّد الزوجات، فإن الجدّة تبرهن على أن لها تفكيرها الخاص وتُظهر أنها قادرة على تحدي السلطة الذكورية المتأصّلة عميقاً في التقاليد والمجتمع. من الحقائق المعروفة جيداً أن المجتمعات العربيّة بشكل عامّ، والمجتمع العراقيّ بشكل خاص، تعتبر الأمومة بالغة السموّ وتمنح الأمّهات سلطة وامتيازات تتناقض كلياً مع الصورة النمطيّة للنساء باعتبارهنّ الأقل أهمّية في العائلة والمجتمع.

في الحقيقة، تختلف القيم الذكورية والأنثوية في هذا العمل بشكل كبير عن غالبية ما يقرأه المرء في روايات النساء. فليس الرجل هو السيّد الذي لا يُقهر ولا المرأة هي الضحيّة دائماً؛ لكنهما، بالأحرى، خاضعان كلاهما للتقاليد ولمنظومة معقدة من الأعراف الاجتماعيّة، التي تؤدي أحياناً إلى الإحباط وأحياناً أخرى إلى القنوط العميق. الجدّة الشجاعة التي تتخذ مواقف لا مساومة بها عبر الرواية، تتوق في النهاية لرؤية ابنها، جميل، الذي هجرها هي وزوجته وأولاده

نتيجة زواجه الثاني. والخالة الجميلة، فريدة، تضرب نفسها ومنير أيضاً بقسوة، وتموت إقبال من الإهمال والإحباط واليأس. ويعيش زوجها، جميل، في قذارة السجن ويحصد نتائج زواجه من نوريّة وغضب أمه الذي لا يقبل المساومة. لا يوجد منتصر نهائيّ ولا ضحيّة نهائيّة؛ والوحيد الذي يخرج منتصراً هو المؤلفة القادرة على نسج قالب بالغ الحيوية والتنوّع للأسرة والمجتمع والعلاقات الثقافيّة في العراق، مستخدمة أصواتاً متعدّدة وحضوراً مميّزاً للنساء، مبرهنة على أن السلطة الذكورية وهميّة وغير واقعيّة. تنتقل كتابتها بمهارة بين اللغة العربيّة الصحيحة والتعبيرات العراقية الدارجة.

تهبّ علينا رياح الأعظمية وكربلاء، وتجلب معها همسات الجدّة مع أحفادها، وصيحات الزوج المستبدّ على زوجته وتنهدّات هدى المتيّمة بمحمود. تغتسل بغداد بدموع شعبها الحزين، وترتجف بسعال إقبال العميق، ونرى عراقاً يشبه وجه منير، ويعرض «مستودعاً لكل التناقضات»[٩]. ويختلط الدخان بغبار كربلاء، وبجو السجن المرعب حيث يعمل منير ويقرأ القرآن. نراقب فجر بغداد مثل «رغوة الصابون في طشت (أم ستوري). سحب كبيرة كأنها ترتدي عباءات رماديّة وسوداء»[١٠]. «أشجار واقفة، وحيدة، عارية، يابسة لا تتحرّك ونحن نمرّ أمامها. دكاكين وكراجات مفتوحة نصف فتحة. سيّارات عتيقة مقلوبة. بايسكلات يجرّها الشباب على محاذاة السواقي. أعلام عراقيّة نائمة من الحرّ والهواء الساخن على مراكز الشرطة والدوائر الرسمية»[١١]. وإنبعاث النساء العراقيّات، والرجال، والهواء، والعادات مشوب بالاهتمامات السياسيّة وبرؤية ثاقبة لمشاعر الناس نحو جمال عبد الناصر، والبريطانيين والملك العراقي: «جاء عبد الناصر وتسلّل بين حبالنا الصوتيّة فأطلق جميع الأسرار، دخلنا الفوحان وبدأنا الهتاف: اشتموا الإنكليز، العنوا الرجعيّة، سبّوا الاستعمار والوصيّ، قولوا فلسطين عربية. فلتسقط الصهيونية... صورة الملك العراقي كانت تخدع الصغار والكبار.. حلو، حزين، كئيب، وعاثر الحظ أيضاً»[١٢].

وسط كلّ هذه التناقضات الاجتماعيّة والسياسيّة والشخصيّة، يفقد جميل قوته، وأخيراً عقله.

> وقف في ساحة السجن يوماً، والنجوم في السماء كانت مطمئنة، بيده صورة الوصيّ، فتح سرواله وبال عليها، لم ينظر إلى ما حوله. كان ينظر إلى أمام فقط. تقلّصت ساقاه وهو يدوس الصورة الزجاجيّة بحذائه المسنّن. المسامير دخلت رأس

فيصل الثاني وصدر الوصيّ. البول كان يتوزّع على النياشين والأكتاف... وبدأ يركض في الباحة، لا يصرخ ولا يهتف، فتح أقفال الأبواب جميعاً ويصرخ بأعلى صوته: (ياالله اخرجوا)[١٣].

ليست هذه الرواية بحاجة إلى حبات النفتالين كي تظلّ مطبوعة في ذاكرتنا؛ فهي تتنفّس حرارة الصيف العراقيّ وتعقيد تاريخ البلاد السياسيّ المضطرب. وتحدّد التناقضات الكامنة في وضع النساء العربيّات والفرق الكبير بين موقع الأخت والزوجة والأم والجدّة. العمل أمين للثقافة والسياسة والحياة الاجتماعيّة في العراق؛ وهو أحد النصوص السياسيّة ـ الاجتماعيّة التاريخيّة الهامّة، التي ستخبر أجيال القراء العرب عن النسيج الساحر للحياة في العراق خلال الأربعينات والخمسينات. تكتشف كل من ليلى أبو زيد وعالية ممدوح، كل بطريقتها الخاصة ولأسبابها الخاصة، أن الاحتلال الأجنبي ليس العدوّ الوحيد للتقدُّم والتحرير؛ بل هناك أعداء كثر في الأعراف التي تحكم البيت، والعلاقات الاجتماعية والآلية السياسيّة التي يجب التمحيص فيها وإعادة النظر بها وتغييرها، قبل أن يصبح بإمكان النساء أن يأملن بأخذ مكانهن المحترم في المجتمع المعاصر وعالم المستقبل.

*

وعلى غرار ليلى أبو زيد في المغرب، تُعتبر أحلام مستغانمي من الجزائر الروائيّة الجزائريّة الأولى التي تكتب روايتها باللغة العربية. ويتّضح من إهداء الرواية أن اختيار اللغة ليس مجرد مسألة تقنيّة؛ لكنه يحمل رسالة مهمّة جداً. وهي تهدي روايتها إلى مالك حداد، «ابن قسنطينة الذي أقسم بعد استقلال الجزائر ألا يكتب بلغة ليست لغته. فاغتالته الصفحة البيضاء.. ومات متأثّراً بسلطان صمته ليصبح شهيد اللغة العربيّة، وأول كاتب قرر أن يموت صمتاً وقهراً وعشقاً لها. وإلى أبي.. عساه يجد «هناك» [في الجنّة] من يتقن العربية، فيقرأ له أخيراً هذا الكتاب.. كتابه»[١٤]. وهذا الإهداء يُظهر تصميم جيل ليس فقط على الكتابة باللغة العربية ولكن على قراءة العربية وإعادة اللغة العربية إلى مكانها في قلوب الناس الذي كانت تستحقّه دائماً. وقرار كتابة هذه الرواية بالعربية، إذاً، هو جزء من النضال لإعادة الجزائر إلى الميدان العربيّ، وبما أن اللغة هي أول رمز وأداة لتلك الإعادة، فقد قامت أحلام مستغانمي بدورها.

تعالج الرواية أيضاً المشاكل التي يمكن اعتبارها بشكل محدّد مشاكل عربيّة، وتتطلع إلى

مستقبل يجسد أحلام جيل من الشعب العربي. تعيد **ذاكرة الجسد** بناء تاريخ الثورة الجزائرية وما تلاها في نص أدبيّ يتنقل برقّة بين الحوار والمناجاة، وبين الحاضر البسيط والماضي البسيط، مستخدماً الذاكرة الراجعة كطريقة لإضافة ما فُقد. والبطلة، التي تحمل اسم مؤلفتها، «أحلام»، مع أنها معروفة أيضاً لدى البعض باسم «حياة»، هي رمز وموضوع في الوقت نفسه؛ فهي رمز الأرض والبلاد وموضوع الحبّ والعاطفة. أما البطل فهو وطنيّ سابق بُترت يده في حرب الاستقلال الجزائرية ودُفع إلى استخدام يده الأخرى ليصبح أحد أهمّ فنانّي عصره. هو صديق أبيها «سي طاهر»، وهو مقاتل شريف ومحترم دفع حياته في سبيل استقلال الجزائر. وثمة تفاعل دقيق جداً بين الذات الإنسانية وهويّة البلاد، فإحداهما تبدو في العديد من الحالات انعكاساً للأخرى. وأحلام هي المرأة التي يحبّها الفنان، وهي أيضاً قسنطينة والجزائر في الوقت نفسه: يخاطبها قائلاً: «يا امرأة كساها حنيني جنوناً، وإذا بها تأخذ تدريجياً، ملامح مدينة وتضاريس وطن»[١٥]. وتلعب كلّ شخصيّة أكثر من دور واحد وتغيّر أكثر من قبعة واحدة، وهكذا يكون لدينا رمزيّة متعدّدة يجب فهمها بدقّة إذا أردنا الغوص في المعاني العميقة، التي أرادت الروائية إيصالها عبر هذا النصّ الممتع. والجوّ الذي يسود الرواية متشائم تماماً، ويلخص مشاعر الناس بعد استقلال الجزائر. وثمة استذكار للتضحيات التي بُذلت من أجل ذلك الاستقلال. إن كتابة مثل هذه الرواية تعني موت بطل أو أبطال، مما دفع أحلام مستغانمي للقول: «إننا نكتب الروايات لنقتل الأبطال لا غير، وننتهي من الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبئاً على حياتنا. فكلما كتبنا عنهم فرغنا منهم.. وامتلأنا بهواء نظيف»[١٦]. هذا المقطع هامّ جداً لأنه يُري التناقض بين زمن الحرب والتحرير، حين دفع العديد من الناس بسرور دماءهم وحياتهم في سبيل بلادهم، وبين فترة ما بعد الاستقلال عندما بدأ الآخرون باستغلال دماء الشهداء والعيش على تضحياتهم. وكتابة هذه الرواية، التي هي مجرّد مثال عن أدب ما بعد الاستقلال، هي أيضاً طريقة كي نفي هؤلاء الأبطال ما نشعر بأننا مدينون لهم به، وبهذا نتخلّص منهم بشكل نهائي لأن طريقة حياتهم ومثلهم العليا لم تعد ملائمة. وهكذا يبرز النص تناقضاً كامناً بين جيل الحرب والجيل الذي أتى بعد الحرب، ويوضح بطريقة غير مباشرة نوعيّة التطورات التي ربّما زرعت بذور الحرب الأهليّة في الجزائر؛ تكتب المؤلفة بعد ٣٤ سنة من إعلان الكفاح المسلّح ضد الاحتلال، وتكتب عما حدث بين ذلك الوقت والآن مدركة تماماً أنه «بين أول رصاصة وآخر رصاصة، تغيّرت الصدور، تغيّرت الأهداف.. وتغيّر الوطن»[١٧].

يكون سي طاهر، خلال الرواية، رمزاً للمقاتلين الحقيقيين الذين يغادرون بيوتهم وأسرتهم وأولادهم ويقدّمون حياتهم للجزائر. وما تبقّى منه ومن أمثاله مجرد أسماء للشوارع في المدن الجزائريّة وأطفال يتامى، باعتبار أن هذا الزمن يختلف عن زمن سي طاهر وزملائه؛ إنه يختلف كثيراً. ولكن حتى سي طاهر، مع أنه رمز، يظل إنساناً أيضاً قد يضعف أحياناً، ويتوق لرؤية أسرته وأولاده، ويبكي سراً في شوقه للمس أولاده، لكنه يعرف أن الرموز ليس لها الحق بالبكاء أو افتقاد أسرها. وهذه هي إحدى تناقضات السياسة العربيّة في رفع الرموز إلى مرتبة القدّيسين، حيث لا يعود مسموحاً لمثل هؤلاء الأشخاص أن يكونوا أشخاصاً فانين عاديين وأن يعيشوا حياتهم الإنسانيّة. وهم يُدفعون أحياناً للقيام بأسوأ الأشياء التي يمكن أن يقوم بها أيّ إنسان، ولكن في السر فقط.

البطل الذي يحافظ على الحوار ـ المناجاة مع المؤلفة هو رفيق سابق لأبيها ويعرف كل شيء عن الثورة، وهو ينتمي إلى الماضي، بينما تعيش هي في الحاضر وقد كبرت في مرحلة ما بعد الاستقلال وتعرف كل شيء عنها. تشكل التفاعلات والمقارنات والتوتّرات بين هاتين الفترتين العمود الفقريّ للرواية. ووفقاً لهذين الاعتبارين، يمكن تقسيم الناس في الجزائر إلى نموذجين: هؤلاء الذين منحوا الجزائر كل شيء لكنهم لم يتلقّوا أي شيء بالمقابل، وأولئك الذين حصلوا على كل شيء دون منح البلاد أيّ شيء. تتضمّن الفئة الأولى الأشخاص الشرفاء الذين خاضوا حرب الاستقلال دون أن يتوقّعوا شيئاً بالمقابل، ودون أن يحصلوا بالفعل على أيّ شيء، بينما تتألّف الفئة الثانية من جيل مرحلة ما بعد الاستقلال الذين تخلّوا عن جميع المثل العليا التي حملها الجيل السابق، واستغرقوا في مهامّ صعبة لتحسين مصائرهم الشخصية، بغضّ النظر عن حالة شعبهم أو بلادهم. يركز السرد على التناقضات ويكشف عن وجهين متناقضين تقريباً لكل قضيّة أو شعور أو شخص. في حديث عن الماضي الذهبيّ، يخاطب خالد أحلام قائلاً: «كنت أعيش في تونس، ابناً لذلك الوطن وغريباً في الوقت نفسه، حراً ومقيّداً في الوقت نفسه، سعيداً وتعيساً في الوقت نفسه»[١٨]. يرمز هذا إلى مفهوم المؤلّفة، بأنه ليس ثمة أسود وأبيض حول أيّ شيء، وأن ثمة وجهاً آخر دائماً لكل عملة يمكن للمرء أن يفكّر بها. خالد، الذي فقد ذراعه في سبيل الجزائر والذي أعتاد على حمل كمّه الفارغ مثل وسام، أصبح اليوم، بعد خمس وعشرين سنة من الاستقلال، خجلاً من الكمّ الفارغ:

اليوم بعد ربع قرن. . أنت تخجل من ذراع بدلتك الفارغ الذي تخفيه بحياء في جيب

سترتك، وكأنك تخفي ذاكرتك الشخصيّة، وتعتذر عن ماضيك لكلّ من لا ماضي لهم. يدك الناقصة تزعجهم. تفسد على البعض راحتهم. تفقدهم شهيتهم. ليس هذا الزمن لك، إنه زمن نما بعد الحرب. للبدلات الأنيقة والسيّارات الفخمة.. والبطون المتنفخة. ولذا كثيراً ما تخجل من ذراعك وهي ترافقك في الميترو وفي المطعم وفي المقهى وفي الطائرة وفي حفل تدعى إليه. تشعر أن الناس ينتظرون منك في كلّ مرة أن تسرد عليهم قصّتك[١٩].

المأزق الآخر الذي يعيش فيه خالد هو أنه يعيش في بلاد (فرنسا) التي تحترم موهبته لكنها ترفض الاعتراف بجروحه، بينما هو مواطن من بلاد (الجزائر) التي تحترم جروحه وترفض موهبته. وأيّ بلاد يختار إذاً؟ «وأنت الرجل والجرح في آن واحد.. وأنت الذاكرة المعطوبة التي ليس هذا الجسد المعطوب سوى واجهة لها»[٢٠]. عبر هذه التفاعلات واستعادة الماضي وتأمّل الذات في الماضي والمستقبل، تنشأ علاقة حبّ بين خالد وأحلام؛ هو رفيق أبيها، وهي موضوع حبّ سي طاهر وتوقه، والتي أصبحت الآن رمز الأمل في مستقبل أفضل.

في حوارهما وتفاعلهما تكتمل صورة العلاقة بين ماضي الجزائر وحاضرها. أحلام هي قسنطينة، وهي الجزائر، وهي امرأة وهي المستقبل الذي قاتل خالد وزملاؤه، بمن فيهم والد أحلام، وعانوا وماتوا من أجله. بينما ينمو حبّ كل منهما للآخر، يشتدّ إحباطهما وخيبة أملهما من الآخرين: رفاق الأمس هم طبقة محدثي النعمة اليوم؛ والسمعة التي رسّخوها بصفتهم وطنيين صلبين قد استُبدلت بها اليوم سمعة الطامعين الجامعين للثروة؛ أما البلد الذي قاتلوا جميعاً من أجله فقد أصبح بقرة يريد كل منهم حلبها، أولاً وعلى أفضل شكل. ماتت القيم القديمة في قلوب الرجال الذين عرفهم خالد جيّداً؛ ينظر خالد إلى مصطفى الذي يأتي إلى معرضه ويفكر:

لقد مات فيه الرجل «الآخر»... في هذه اللحظة، لا شيء يعنيه سوى امتلاك لوحة لي.. مثله مثل بعض السياسيين والأثرياء الجزائريين الجدد الذين شاعت وسطهم عدوى اقتناء اللوحات الفنية، لأسباب لا علاقة لها غالباً بالفنّ، وإنما بعقليّة جديدة للنهب الفنّي أيضاً.. وبهاجس الانتساب للنخبة[٢١].

تفجّر الكاتبة العديد من الأساطير المألوفة عن الثورة وعن الاستقلال وعن الشهادة والتضحية، كما تصوّر بواقعية نبضات القلوب وخفقاتها، بصرف النظر عما يُتوقع منها أن تقوله

كي تتوافق تماماً مع التاريخ والتقاليد والعادات. إحدى الأساطير في التاريخ العربي هي أن الأمّهات لا يندبن أولادهنّ الذين يقدّمون حياتهم لبلادهم، بل يتلقين أخبار موتهم بالزغاريد والفرح. تروي أحلام تجربة مختلفة جداً مع جدتها في أعقاب استقلال الجزائر حين تأكدت من موت ابنها:

يوم الاستقلال بكت جدّتي كما لم تبكِ يوماً. سألتها «أمّا.. لماذا تبكين وقد استقلّت الجزائر»؟ قالت: «كنت في الماضي أنتظر الاستقلال ليعود لي الطاهر، اليوم أدركت أنني لم أعد أنتظر شيئاً». يوم مات أبي لم تزغرد جدّتي كما في القصص الثوريّة الخيالية التي قرأتها فيما بعد. وقفت في وسط الدار وهي تشهق بالبكاء وتنتفض عارية الرأس مردّدة بحزن بدائي [إشارة أكيدة إلى أنها فقدت عقلها، وإلا لكانت أبقت غطاء رأسها]: «يا وحيدتي.. يا سوادي.. آه الطاهر أحنّاني لمن خلّيتني»[٢٢].

تناقش المؤلفة في الرواية اختيار اللغة على شكل حوار يجري بين خالد وأحلام، عندما يُفاجأ لاكتشافه أنها تكتب باللغة العربية بينما تتحدّث مع الآخرين بالفرنسية. وكي لا يُساء فهمها تقول له: «كان يمكن أن أكتب بالفرنسية، ولكن العربيّة هي لغة قلبي.. ولا يمكن أن أكتب إلا بها.. نحن نكتب باللغة التي نحسّ بها الأشياء» فيجيب: «ولكنك لا تتحدّثين بغير الفرنسية..» تجيب: «إنها العادة... المهم.. اللغة التي نتحدث بها لأنفسنا وليست تلك التي نتحدّث بها للآخرين!»[٢٣].

في أمور اللغة والاستشهاد والاستقلال والإخلاص والأمانة المتعلّقة بالبلاد، تستغرق المؤلفة في إعادة تقييم شاملة تتساءل عن مواقف وقيم موروثة قديمة تمرّ بلا سؤال من جيل إلى آخر. وهي بعملها هذا تعيد كتابة تاريخ الثورة الجزائريّة والعقود الثلاثة التالية للاستقلال، وتكتب من منظور مستقلّ دون أيّ إلزام، ولا تريد كسب أيّ شيء سوى تصوير ما حدث بالقدر الممكن من الدقّة والصدق، لتنقل هذه المعرفة إلى الجيل الآتي دون تزييف أو مبالغات. وذاكرة الجسد هي ذاكرة الذين دفعوا أرواحهم وأعضاءهم الجسديّة من أجل استقلال الجزائر، وهي الذاكرة التي سجّلوها عن تاريخ الجزائر بعد الاستقلال. هنا نتمكن من قراءة النصّ الموثوق لما حدث فعلاً بعد الاستقلال، وهذه قصة تختلف كثيراً عن تلك التي روتها السلطات. هذا لا يعني بأي شكل أن الرواية تسجل تاريخاً اجتماعيّاً أو سياسيّاً، بل هي نصّ أدبيّ ممتع كُتب بلغة عربية سلسة رقيقة

وساحرة، تطرح أسئلة بالغة الصعوبة وتطيح بمفاهيم اجتماعيّة وسياسية راسخة بعمق.

ولكن أحلام مستغانمي ليست الروائية العربية الوحيدة التي انشغلت مؤخراً بإعادة كتابة التاريخ الاجتماعيّ والسياسيّ، وأحياناً الأدبيّ، لشعبها وبلادها. فالروائيّة العربية الأولى التي قامت بهذا هي سحر خليفة، التي تحدّت مفاهيم الشعب العربيّ حول الرجل والمرأة والترمل والكفاح الوطني والحبّ والزواج. في رواياتها نجد محاولة مستمرّة ومتماسكة لإعادة كتابة حالة العرب وقدرهم في كفاحهم ضد الإسرائيليين، والحاجة إلى تثوير الأفكار المتعلّقة بوضع الرجال والنساء والتعامل مع الأولاد والبنات قبل أن يتمكّنوا من تحدّي قوى الاحتلال واستعادة الحقوق.

*

وفي روايتها **حبل السرّة**(٢٤)، تقوم الكاتبة العراقية سميرة المانع بمهمّة شجاعة مماثلة في مراجعة تاريخ العراق العنيف والبحث عن بذور الصراع في أبسط، ولكن أهمّ، الزوايا التي يتمّ عادة إهمالها أو حتى تجاهلها بصورة متعمّدة من المؤرّخين والسياسيّين والمحلّلين السياسيّين. لا ينقص هذا بأي شكل القيمة الأدبيّة للنصّ؛ بل على العكس تماماً، يزيد من قوته وروعته ويحوّله إلى نص ممتع وغنيّ بالمعلومات في الوقت نفسه. و**حبل السرة** رواية تعكس حياة العراقيّين خلال العقود القليلة الماضية ومحنتهم في الوطن وفي المنفى وخلال الحروب. وهي رواية كُتبت بمنظور امرأة دفعتها بصيرتها وتجربتها إلى الشكّ بالطريقة التي كُتب بها تاريخ بلادها، والغوص في الجذور العميقة لمشكلة محلّية تعزى أسبابها دائماً لقوى خارجيّة، في محاولة لتبرئة الذين كانوا أو لا يزالون في السلطة، من مسؤولياتهم نحو شعبهم ومستقبل بلادهم. خلال التجربة السياسيّة المعقّدة والمتعدّدة الأوجه لبلاد لا تزال سياستها لغزاً بالنسبة لغالبيّة العالم، تسبر الكاتبة المظاهر الخفيّة لحياة النساء التي تعتبر عادة عديمة الأهمية اجتماعيّاً أو سياسيّاً. ويظهر افتقار الناس إلى الروح والأمل بوضوح في محاولاتهم كي يكونوا عملاء ومخبرين للسلطات، إلى درجة أن الأصدقاء والإخوة يخون بعضهم بعضاً لكسب رضا الذين في السلطة.

تجري الأحداث في لندن، المدينة المفضّلة للعراقيين بعد وطنهم. ويتنقل الناس بين العراق ولندن، شاعرين بالتأثير المتبادل بين المكانين، ومدركين لمعاناة الأسرة في الوطن والأفراد المبعدين في الخارج. تعزّز جميع النشاطات الجارية في الخارج من الأوضاع والظروف في الوطن. وبغضّ النظر عن طول الفترة التي قد يمضيها المرء في لندن، فإنها تظلّ محطّة موقتة

يمكن أن تعمل فقط على إعادة العراقيين إلى الوطن في اللحظة المناسبة، تلك الإعادة التي ينتظرها الجميع بفارغ الصبر. وسط هذه الفوضى، النساء هنّ الوحيدات اللواتي يحتفظن برائحة طبخ الوطن في أماكن غير متوقّعة إطلاقاً، وهنّ اللواتي يعلمن الجيل الجديد من المهاجرين اللغة العربية كي لا يصبحوا أغراباً عن لغتهم. وتلعب النساء أيضاً دوراً في الحركات الأدبيّة في المنفى، لكن كتاباتهن تتكشف عن جرأة بالغة بالنسبة للذين ليسوا توّاقين كثيراً لتمويل المنشورات الأدبيّة بل ليحافظوا على مواقعهم ويبقوا على تدفّق الأموال إلى جيوبهم.

وعلى غرار مستغانمي، تناقش المانع أيضاً تجربة الكاتبة في الكتابة، وتركّز على أهميّة اللغة وصعوبة خلق الأشخاص ونسج النصّ الأدبي الذي يعتبره الكاتب مرضياً. مديحة امرأة عراقية تجد نفسها في لندن تبحث عن عمل في صحيفة أو مجلة تديرها المعارضة العراقية. ولخيبة أملها تكتشف أن القيود التي تفرضها على كتابتها هذه القوى، التي يُفترض أنها معارضة وراديكالية، ليست أقلّ من التي يمكن أن تفرضها السلطات الرسميّة في الوطن؛ وبما أن السلطة تتحكّم بسلوك الموجودين في الحكم في الوطن، فإن القلق على تدفّق الأموال يتحكّم بما تقوله أو لا تقوله قوّات المعارضة في منشوراتها. وتجربة المرأة الأخرى، عفاف، الطالبة أيضاً في موسكو، مع زوجها جلال والذي هو رفيقها وزميلها، تبرز التناقض أيضاً بين المثل العليا التي يمجّدها الرجال ويعتبرونها مقبولة وبين معاملتهم لشريكاتهم في البيت والتي تكون غالباً عديمة الشفافيّة. خلال علاقتها الزوجيّة مع جلال، تكتشف عفاف أنه، وهو القائد الشيوعيّ الذي يجاهد لتحرير العالم من الظلم والفاقة والاستغلال، عاجز عن الإصغاء إليها أو سماع توسّلاتها من أجل علاقة متساوية ومحترمة. وتتساءل كيف يمكنه، وهو من يريد تحرير العالم، أن يفشل في إظهار أدنى تعاطف إنسانيّ مع شريكته. عبر العلاقة بين عفاف وجلال تعالج الكاتبة موضوعاً بالغ الأهمية: الهوّة بين ما يعظ به الإيديولوجيون وما يمارسونه، وهذه الهوّة، في الحقيقة، هي أساس غالبيّة المآسي التي أصابت العرب وبلادهم. تقول عفاف متحدّثة عن جلال: «كان اهتمامه بما يجري في دول أميركا اللاتينية أكثر من اهتمامه بتنظيف ملابسه الداخليّة، كما يستغرقه الحديث حول الحركات السياسيّة في أفريقيا ساعات بدلاً من كتابة رسالة إلى أمّه القلقة على أحواله»[٢٥].

تغطي الرواية فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى، ثم تنتقل بتقنيّة بارعة في سرد القصّة إلى الحرب العراقية الإيرانية. وبعد ذلك تعود بالذاكرة إلى فترة الخمسينات وحكومتي عبد الكريم قاسم في العراق وجمال عبد الناصر في مصر، مبيّنة عبر الطريقة التي تتنازع وتتنافس فيها هاتان

الحكومتان كيف تم تحريف التاريخ العربيّ، وأيّ نسخ مزيّفة تحتفظ بها كلّ دولة عربيّة عن تاريخ الدول العربيّة الأخرى. بدافع الطموحات الكبيرة ليصبح الزعيم الوحيد، يحاول كل زعيم عربيّ أن ينشر الإشاعات عن ارتداد الزعماء الوحيدين الآخرين المحتملين ونشاطاتهم الخيانيّة، كي يبقى الوطنيّ المخلص الوحيد الذي على جميع الجماهير العربية أن تردّد اسمه، والذي على جميع الدول العربيّة أن تهتف له. هذا الولع الصغير والأناني بالسلطة والأهميّة المبالغ بها يكمن وراء العديد من المآسي التي حدثت للعرب عبر تاريخهم. ولهذا، تدعو الرواية إلى إعادة قراءة، والأفضل، إعادة كتابة للتاريخ العربي بطريقة تضع الحقائق في نصابها الصحيح. فقط عندما يتمكّن العرب من مواجهة ماضيهم وفهمه كما كان فعلاً، وليس كما صوّروه، يصبحون قادرين على مواجهة مستقبلهم وإرساء القواعد السليمة للأجيال المقبلة من الشباب العرب.

ثمة أمران محرّمان واجهتهما المؤلفة: النساء والدين. فالحركات السياسيّة التي زعمت أنها تقدّمية، كالاشتراكيّة والشيوعيّة، كانت تستغلّ النساء كأكثر الحركات رجعيّة. والزعماء مثل عبد الكريم قاسم الذين سقطوا، إلى حدّ ما، نتيجة الاتهامات الموجهة ضدهم بأنهم مرتدّون، لم يكونوا ضد الإسلام ولم يتحدّوا الشريعة، لكن الإشاعات كانت تستخدم ضدهم من قبل الحكومات العربيّة كسلاح سياسيّ لإسقاطهم. تكشف الرواية الفجوة بين الحقيقة والادّعاء، بين الحقيقة وما يزعم أيّ جانب أنه حقيقة، بين المقبول اجتماعيّاً والصحيح سياسيّاً. وتغطي أحداث الرواية غالبية هذا القرن في تاريخ العراق، ملتقطة أبرز الأحداث السياسيّة لتنسج صورة اجتماعيّة وسياسيّة وأخلاقيّة ودينيّة لما كان يجري آنذاك. يظهر ربط هذه الفترات المختلفة، من خلال العلاقات والتجارب الإنسانية، أن لا شيء قد تغيّر كثيراً وأن اللعبة السياسيّة هي نفسها تقريباً في الفترات المختلفة من التاريخ، بينما تبقى مصالح الناس ومشاكلهم واهتماماتهم نفسها تقريباً أيضاً. خلال كل هذا يطارد الخوف الناس: الخوف من الحاكم، والخوف من المخبر السرّيّ الذي قد يكون أحياناً أقرب صديق لك، والخوف من حكم الإعدام الذي يمكن أن يصدر لأسباب تجهلها تماماً. هذا الخوف هو الذي يجسّد الفرق الكبير بين الشرق والغرب؛ ففي الغرب قد يلومونك أو يسجنونك، لكنهم لن يقتلوك بسبب معتقدك السياسيّ. والعراقيّون عاشوا تاريخهم الدمويّ لأسباب تتبيّن هنا بأنها تختلف كثيراً عن الأسباب التي تقرأها في التواريخ الرسميّة للعراق. هذا لا يعني أن الرواية هي تاريخ اجتماعيّ، لكنها نصّ أدبيّ ممتع ينسج ضمن شبكة جميلة التعقيدات الاجتماعيّة والسياسيّة والأخلاقيّة لحياة أهل العراق، الذين لم يسبق أن عرفوا

الهجرة خلال تاريخهم الطويل «فسكّانه غير قادرين على مفارقته، فهو رغم كل شيء، رغم قيظه في الصيف، عواصفه المتربة التي تبقى أياماً، رغم فقر مخازنه وقلة تنوّع بضائعه الاستهلاكيّة، رغم طرقه اللامبلّطة في المدن والأرياف. . . لكنهم متعلّقون به، لا يستطيعون مفارقته، إبداله بوطن آخر، سماء أخرى، يحبوّنه كما يحب الطفل أمه، دون أسئلة»(٢٦). كما تصف الرواية حتى تشويه الأخلاق الإنسانيّة الذي سبّبته الحكومة العراقيّة خلال النزاع الإيراني العراقيّ؛ التشويه الذي كان مادّة إخباريّة مرعبة خلال الحرب كلها: أب عراقيّ مُنح وسام ما بين النهرين العراقيّ لأنه قتل ابنه الذي فرّ من الجيش. وهذا الأب اعتُبر مثالاً لكل الآباء العراقيّين؛ ويطرح خال عفاف السؤال البسيط: «ما أهميّة الوطن دون الأولاد، ما أهميّة العراق دون أولادي»(٢٧). ووسط هذه الفوضى التي تنسحب على غالبيّة القرن العشرين في تاريخ العراق، يظلّ الحلّ الوحيد الذي تجده مديحة هو تعليم الأطفال الصغار «لتصوغ منهم أناساً طيّبين متسامحين متآخين على قدر تصوّرها وإمكانياتها»(٢٨).

يُظهر كلّ من المشكلة والحلّ المقترح أن المؤلفة تؤمن بأن الجانب الشخصيّ هو سياسيّ بعمق، وأنه حين ينفصل الجانب السياسيّ كلياً عن الشخصيّ فإنه يصبح وحشيّاً ولا أخلاقياً، وأحياناً مجرماً. والمعيار الوحيد لقياس الصواب السياسيّ، بالنسبة للمؤلفة، هو من خلال تأثيراته على التفاصيل الدقيقة لحياة الناس. الأمر الأكثر أهميّة هو الذي يمسّ مشاعرنا واهتماماتنا. هنا تُظهر المؤلّفة ارتيابها في طريقة كتابة التاريخ العربيّ الرسميّ. فقد كُتب دائماً من وجهة نظر الحكّام والحكومات الذين هم دائماً من الرجال. في هذه الرواية، تعيد الكاتبة قراءة هذا التاريخ من منظور امرأة ومواطنة عاديّة ترتاب بالشعارات والمبادىء الكبيرة، التي برأيها تُعتبر مسؤولةً عن الحروب والمعاناة الإنسانية. قد يكون سبب الحرب بسيطاً أحياناً كأن يكون شخص ما منهكاً ومتوتّراً وهو يمسك مفتاح اتّخاذ القرارات السياسيّة وصنع الحرب والسلام. وهي تعيد كل ما يدعى بالقضايا «الكبيرة» إلى مصدرها الإنسانيّ البسيط، حيث تجد في الذات الإنسانيّة جميع الأسئلة والأجوبة. إن التداخل والتفاعل بين السياسيّ والاجتماعيّ والتحرّري والدينيّ والأخلاقيّ هما جزء من عظمة هذه الرواية وبراعتها التي تمسك بالعديد من الخيوط معاً، لتثبت فقط أن لا شيء أكثر أهميّة من الآخر، وأن التفاعل والعلاقة المتبادلة والاعتماد المتبادل بين الأوجه المختلفة للحياة هي جزء من جوهر الحياة الإنسانيّة والطبيعة البشرية.

*

الكاتبة العراقية الأخرى التي تعيد تقييم فترة مختلفة من الحرب في تاريخ العراق الحديث، من منظور نسائيّ وإنسانيّ هي ميسلون هادي في روايتها **العالم ناقصاً واحد**[٢٩]. هنا، تعالج المؤلفة حرب الخليج من منظور إنسانيّ، وتختصر القصف والقتل والدمار في معاناة والدين ليسا متأكّدين إن كان ابنهما مقتولاً أو مفقوداً، ويعللان نفسيهما بأمل عودته في فترة ما في المستقبل. يتعلق المأزق بوالد طيّار قيل له إن ابنه، علياً، قد قتل في الحرب ويغادر الأب إلى قرية قرب مدينة السليمانيّة على الحدود الإيرانيّة لإحضار جثّة ابنه. ولا تسمح الجروح والدماء له بالتعرّف على ابنه، لكنه يعثر على السترة العسكرية والبطاقة الشخصية لابنه، مما لا يدع مجالاً للشك في أنه هو. لذلك ينقل تابوته إلى بغداد ويدفنه في مدفن العائلة. وبعد بضعة أيام، وبينما يراقب الأب زوجته وهي تغسل الثياب وتكويها، يتذكر أن الجسد الميت كان يرتدي ملابس داخليّة قطنيّة زرقاء طويلة، لا يرتديها ابنه. وتلاحق الأب حينئذ فكرة أن الجسد الميت ليس جسد ابنه، بل هو جسد ابن زميل كردي له يُفترض أنه أسير لدى الإيرانيين. ماذا لو أن الطيار الميت كان الزميل الكردي بينما ابنه هو الأسير؟ ويمضي الليالي دون نوم محاولاً العديد من الطرق والوسائل للتوصّل إلى الحقيقة، مقرراً ألا يخبر زوجته كي لا يخلق آمالاً كاذبة قد لا يستطيع إثباتها. يسافر إلى عائلة زميل ابنه في الشمال، وتشتدّ عزيمته حين يلاحظ أن الأب يرتدي ملابس داخلية زرقاء طويلة مشابهة للتي كان يرتديها الطيار الميت؛ وهذا يعني أن الطيار الميت قد يكون ابنهم وليس ابنه علي. وخلال وجوده في منزل الطيار الآخر وملاحظته فقرهم وأثاثهم القديم وإحساسه بلطف هؤلاء الناس الطيبين، لم يعد أبو علي يهتمّ إن كان ابنه أو ابن هؤلاء الناس هو الميت. حين يتحدّث معهم عن مصير ابنهم الذي يُفترض أنه أسير حرب في إيران يكتشف أن مصير هذا الرجل كان أكثر غموضاً وحزناً من مصير ابنه، فيقول لنفسه «لماذا أنا متحمس لأثبت أن ابني لم يُقتل، لمجرد أن أثبت أنه أسير حرب، وهو مصير ليس أسعد بأيّ حال؟» وحين يرى صورة الطيار الآخر، يصرخ أبو علي بدهشة كبيرة: «علي»، فتقول المرأة الأخرى «لا، إنه منعم، ابني!» ويقول أبو علي، «إنه يشبه علياً تماماً!» فتقول الأم إن كل الطيارين متشابهون. ومنعم بنفس عمر علي، وبنفس الرتبة وبنفس الشكل. ويقول أبو علي لهم: «أتمنّى أن يعود سالماً»، ويعود إلى زوجته حين يكتشف أن مبادلة مصير ابنه بمصير منعم أمر غير ذي معنى. يذهب إلى بيته مقرّراً أن ينسى كل ما يتعلق بالمعضلة التي تملّكته طويلاً. لكن الأب لا يستطيع أبداً أن ينسى قصّة الملابس الداخلية الزرقاء الطويلة التي يمكن أن يكون ابنه قد استعارها من زميله في ليلة باردة.

وهذا السؤال سيظل ماثلاً في عيني الأب طوال حياته. وهكذا تنتهي الرواية بطريقة تجعلها كتاباً هاماً جداً من وجهة نظر أمّ في أوقات الحرب والموت.

مثل الروائيات اللبنانيات اللواتي يكتبن عن الحرب الأهلية اللبنانية، لا تتحدث ميسلون هادي مباشرة عن الحرب أو القتل أو القصف بالقنابل؛ لكنها تعالج إحدى النتائج المؤثّرة والحزينة جداً لأية حرب، والتي هي خسارة ابن والمعاناة والمحنة التي يورثها هذا في قلوب كل من الآباء والأمهات. وتشير حقيقة أن علي ومنعم متشابهان جداً إلى أن معاناة الناس الذين يخوض أولادهم الحرب متشابهة، وأنه لا يوجد فارق كبير إن كان الطيار الميت هوابن أبو علي أو ابن العائلة الكردية في السليمانية؛ فهم جميعاً إخوة في الإنسانية ومشاعرهم نحوالحرب ونتائجها متشابهة كثيراً.

فضلاً عن أن هذه الرواية قد كتبتها امرأة، فقد كُتبت ونُشرت أيضاً في بغداد، ولذلك فليس من الواقعي توقّع أن تكون أكثر مباشرة أو أن تمسّ الجروح التي سببتها حرب الخليج بعد وقت بسيط. وعلى أي حال، إن المشاعر الحائرة والتجارب الأليمة لدى أبي علي وأم علي هي أعلى ثمن يمكن لأي إنسان أن يدفعه من أجل حرب غبيّة لا تخدم أيّ هدف سوى مصالح الشخص الموجود في السلطة، والذي يأمل في جعل قبضته على البلاد أقوى مما كانت عليه قبل الحرب. إن خوض تجربة الحزن العميق والمآزق المضطربة يجعل القارىء غاضباً ومحبطاً ومقاوماً للحروب والذين يشعلونها ويخوضونها ويدعمونها.

*

الروائية السورية نادية خوست في أحدث رواياتها، **حب في بلاد الشام**[٣٠]، تحاول أن تعيد إلى السوريين ذاكرتهم الوطنيّة التي أُخذت منهم منذ زمن الحرب العالمية الأولى. وتقول إنها قررت استرداد فترة بداية هذا القرن وإحياءها في روايتها، لأنها تشعر بأننا اليوم نعيش نتائج ما حدث آنذاك. فخرائط بلادنا رسمت في ذلك الوقت، ومصيرنا تقرّر آنذاك. واليوم نعاني من مرارة زُرعت بذورها آنذاك. وتُظهر حياتنا المعاصرة أيّ مؤامرة كانت تُحاك ضد العرب خلال انهيار الإمبراطوريّة العثمانيّة والحرب العالميّة الأولى. فقد حارب العرب مع الحلفاء فقط ليكتشفوا بعد الحرب أن الأخيرين كانوا القوى المستعمرة والظالمة الجديدة لهم. وكناشطة تعمل للحفاظ على دمشق القديمة، كانت خوست ناجحة في زرع شخصيّاتها ضمن سياقهم التاريخي

من التقاليد والأسواق والمدن والملابس والحلي، الخ. ويُضاف إلى هذا حقيقة أن هذه الشخصيّات هي بشر يشاركون في التجربة الإنسانيّة الكبرى، مع كل ما قد يستتبع ذلك. وربما كانت خوست والأخريات يلجأن إلى الماضي في محاولة يائسة لفهم الحاضر الصعب الذي يبدو محيّراً لأكثرية العرب.

بينما تتطلع إدلبي وخوست والمانع وممدوح وميسلون إلى هذا القرن لتقديم الأجوبة، يبدو أن رضوى عاشور من مصر تشارك بعض المؤرّخين العرب في وجهة النظر بأن جذور المشكلة تمتدّ أعمق بكثير في تاريخنا؛ فهي تعود إلى سقوط غرناطة عام ١٤٩١. وهذه فترة يعتبرها العديد من المؤرخين كبيرة الأهمية في تشكيل التاريخ الحديث للعالم العربيّ. تتفحّص رضوى عاشور فترة خروج العرب من الأندلس واستسلام غرناطة بعد معاهدة تشرين الثاني عام ١٤٩١. ولا تتناول الرواية حياةَ السياسيين أو الملوك والملكات، لكنها تسبر تأثيرات قراراتهم على حياة الناس العاديّين الذين كُتب عليهم أن يعيشوا فترة الهزيمة. تغطي أحداثاً تاريخية كبيرة مثل ظلم الاحتلال وإحراق الكتب وثورة البيازين ومطاردة الساحرات، عبر تفاصيل حياة أسرة عربيّة تعيش في غرناطة حياةً مليئةً بالخطر والخوف والشجاعة والحذر. ويتبيّن أخيراً أنها رواية تكتشف صلة وثيقة جداً بين المصير التاريخي للناس والتفاصيل الدقيقة لبضعة أفراد يقفون رموزاً لجيل كامل من العرب.

في ثلاثيّتها، **غرناطة ومريمة والرحيل**[٣١]، تخوض رضوى عاشور في إحدى أصعب الفترات السياسيّة وأكثرها إثارة للجدل في تاريخ العرب، وهي فترة يشعر الكثيرون أنها لا تزال تعود إلى الظهور في أوقات مختلفة وبأشكال مختلفة في جميع الدور العربية. تسبب ثلاثيّة عاشور ألماً عميقاً في قلب القارىء الذي لا يستطيع إلا أن يشعر بغصّات الألم لدى جماعة من المسلمين الذين تعرّضوا إلى أسوأ أشكال الظلم وأقساها دون أن يرتكبوا أية جريمة سوى أنهم وُلدوا مسلمين ومارسوا شعائر دينهم بشكل مختلف عن المسيحيّين.

خلال السرد القويّ والمثير تغوص عاشور إلى جذور الضعف العربيّ التي وجدت وتغذّت منذ أكثر من خمسة قرون، ولا يستطيع القارىء تجنّب عقد مقارنة بين ما حدث للمسلمين آنذاك وما يحدث لهم الآن تحت الاحتلال. هذا نصّ مثير يحاول إعادة تقييم إحدى أصعب الفترات السياسيّة وأكثرها إثارة للجدل في تاريخ العرب. يعتبر الصراع والتنافس بين العرب مسؤولَيْن

آنذاك عن سقوط غرناطة، مثلما يُعتبران إلى حدّ كبير مسؤولَيْن عن الكثير مما يعاني منه العرب اليوم. وإحدى مشاكل الرواية أنها مثقلة بالأحداث التاريخية على حساب تطوّر الشخصيات، لكن هذا يظل ضرورياً لجعل الشخصيّات أكثر إقناعاً. ما يبقى في الذهن هو ما حدث للناس أكثر من التنهّدات أو المعاناة، أو ربما ضحكات هؤلاء الناس. ومع ذلك، فإن هذه الثلاثيّة تشكل إضافة هامّة جداً إلى أدب النساء وإلى الروايات التاريخية العربية بكاملها.

ثمة رواية مشابهة مخصصة لاستكشاف تاريخ مجموعة عرقيّة صغيرة، حفظت نفسها من الذوبان في العالم الإسلامي والعربي في سورية والعراق والأردن وفلسطين، تدور حول الشركس. فقد نشرت زهرة عمر من الأردن مؤخراً رواية تحت عنوان **الخروج من سوسرواكا: ملحمة الشتات الشركسي**[٣٢]. ومن الرائع أن العديد من الروائيات العربيات قد استغرقن، عبر كتابة الروايات، في إعادة كتابة تاريخ بلدهنّ وشعبهنّ. وهنّ يقدّمن منظوراً يختلف كثيراً عن التاريخ الذي كان يجري تدريسه ودراسته طوال عقود في العالم العربيّ. فهل تُعتبر هذه محاولة للتحكّم بمصير الأجيال القادمة وإخبارهم بالحقائق من وجهة نظر النساء بدلاً من ترك هذا الأمر للكتّاب الذكور؟ إنه بالتأكيد سؤال هامّ يجب طرحه، مع أن الجواب قد لا يكون بتلك البساطة أو المباشرة.

والروائيات العربيات الأخريات، مثل ليلى العثمان من الكويت، وهادية سعيد من العراق، وعروسية النالوتي من تونس، يقتحمن أرضاً مختلفة لكنها لا تقلّ أهمية في رواياتهن، والتقنيات التي يستخدمنها والمواضيع التي يقررن معالجتها، لا يزال يُعتبر أغلبها محرماً في مجتمعاتهنّ الخاصة.

*

في روايتها **المرأة والقطّة**[٣٣]، تثير ليلى العثمان إحدى المشاكل الاجتماعيّة التي تعاني منها المجتمعات العربيّة، وبصورة خاصّة في الخليج. سالم شاب نقابله للمرة الأولى في السجن، مع المحقّق الذي يطلب منه إخباره عمن قتل حصّة. ومع توضّح القصة نكتشف أن سالماً هو شابٌّ أُجبرت أمه على ترك أبيه بسبب عمة قويّة وخبيثة، دفعت أخاها كي يطلق ثلاث زوجات على التوالي، والأخيرة بينهن هي أم سالم. وعمّته امرأة غير متزوّجة ولا تستطيع أن ترى أخاها ينعم بزواج سعيد لأنها غيورة وغير محبة. ويكبر سالم وهو يتوق إلى عاطفة الأم الغائبة والأب الذي لا يجرؤ على إظهار حبّه لابنه بسبب أخته الخبيثة. والمخلوق الوحيد الذي ينشأ سالم معه ليستمتع

بالحب والعطف هو قطته دانة، التي تنام قرب قدميه وتحافظ على دفئهما في الشتاء. تكتشف العمة ذات يوم دانة وهي تجامع قطاً غريباً وتقرر قتلها. تدفع القطة في البالوعة تاركة ابن أخيها في يأس مطلق بسبب قتل أغلى مخلوق لديه، لكن العمة العديمة الإحساس تعتبر حب القطة نوعاً من الضعف، وعلى ابن أخيها أن يتخلص منه. عندما يكبر سالم، تقرّر عمته أنه يجب أن يتزوّج وتحضر له زوجة يتّفق أن تكون جميلة وتنال حب سالم وعاطفته، ولكن بسبب تجربة سالم المأساوية مع دانة والقط يصبح عاجزاً جنسياً. وتُظهر زوجته تفهماً وصبراً، لكنها بعد فترة تخبره بأنها حامل. يتهم سالم أباه، الذي يقيم معه في المنزل نفسه، بأنه تسبّب بحملها لأن حصّة لا تغادر المنزل أبداً ولأن أباه هوالرجل الوحيد الذي يمكنه الوصول إليها. يتشاجر مع أبيه ويخبره بالحقيقة، ويطلب منه أبوه أن يقتل حصّة لأنها زانية. وعندما يزور سالم أمه تلمح له بأن حصّة قد أخبرته بأنها حامل فقط كي تريحه؛ وهذا ما على المرأة المحترمة أن تفعله كي تعيد لزوجها احترامه لذاته. يدرك بأن حصة لم تكن حاملاً وأن شكوكه كلها كانت بلا أساس. لكنه حين يعود يجد أن عمته وأباه قد خنقا حصّة.

يوجد هنا ثلاثة أنواع من النساء: العمّة الشرّيرة، التي ليس لديها القدرة على الحبّ أو على رؤية الحبّ حولها؛ والأمّ التي هي ضحيّة العمّة؛ وحصّة التي تذكّر سالماً بأمه بطرق مختلفة، والتي تصبح هدفاً لكراهية العمّة وأخيراً تصبح ضحيتها النهائيّة. لكن سالماً هو الذي يُتّهم بقتل زوجته ويدخل السجن. وبالنسبة إلى سالم، كان قتل قطته دانة أمراً خطيراً مثل قتل زوجته حصّة، وفي كلتا الحالتين كانت عمّته هي المسؤولة. كانت عمته مسؤولة أيضاً عن سوء حظه في طرد أمه والتسبّب في طفولة بائسة ومضطربة له. وما يُدهش المرء في هذه الرواية هو أن النساء هن في آن واحد المتحكّمات والمستعبَدات، المستبدّات والمضطَهدات، بينما الرجال أشخاص كالأطياف، ويقعون كلياً تحت تأثير النساء وسيطرتهنّ. يجب التشديد على أن صورة العلاقة هذه بين الرجال والنساء هي النقيض المطلق لما يعرفه العالم عن الكويت والخليج، حيث يُفترض أن النساء يقعن تحت سلطة الرجال بشكل كامل.

يتساءل المرء لماذا صوّرت الكاتبة امرأة على هذه الدرجة من الشرّ والحقد. ولماذا كانت العمّة قاسية جداً مع أخيها وزوجاته وابنه؟ ولماذا ترسم كاتبة مثل هذه الصورة القبيحة لامرأة في الرواية؟ هل تقول الرواية إن النساء اللواتي يظهرن وديعات هن في الحقيقة مسيطرات تماماً في البيت، ولأنهن ضحايا المجتمع يحاولن الاقتصاص ممن يقع تحت سيطرتهن؟ من ناحية أخرى،

إن أم سالم وحصة هما امرأتان محترمتان وضحيّتان كلاسيكيتان لما يمكن للمرء أن يتوقّع من الحكم الأبويّ؛ لكنهما بدلاً من ذلك ضحيتا امرأة أخرى. فهل تقول الروائية إن الصراع ليس بين الرجال والنساء لكنه بين من يمسكون بزمام السلطة وبين الآخرين الذين هم ضحاياها؟ إن كلاً من الرجال والنساء يمكن أن يكونوا مستبدين ويمكن أن يكونوا ضحايا، والنساء قد يشبهن القطط بأنهن يظهرن ناعمات ولطيفات، لكنهن يمكن أن يؤذين بمخالبهن كلما أردن ذلك. في مجتمع منطو على ذاته كلياً، من المعتاد وجود نساء يعانين من نتائج أفعال نساء أخريات. وبما أنهن يشاركن قليلاً جداً في الحياة العامة ولهن عوالمهن الخاصّة المتشرنقة، فمن الطبيعي تماماً وجود صراع على القوة بين النساء والنساء، والذي نجده عادة بين الرجال والنساء في مجتمع أكثر انفتاحاً.

*

قدمت هاديا سعيد من العراق أسلوباً جديداً وتقنيّة جديدة وموضوعاً جديداً وجريئاً في روايتها **بستان أسود**[٣٤]. فلا الرجال العرب ولا النساء العربيّات يجرؤون على الاقتراب من الموضوع المناقش بطرق مختلفة في هذه الرواية. يارا تحب رجلاً متزوّجاً هو عمر، وزوجته تدعى حياة. وقد كيفت يارا نفسها على التحدّث عن حياة على أنها جزء من علاقتهما، مع أن عمر لا يعتقد أن لها أية علاقة بحياة، لأنه في ذهنه يفصلهما تماماً ويتصرف كشخص مختلف مع كل منهما. تفكر يارا بحياة لأن زوج يارا المتوفى، واثق، كان يحب ريتا، أو ذلك ما عرفته. وتمضي يارا وقتاً طويلاً في محاولة العثور على ريتا واكتشاف سبب حب زوجها لريتا. لا يوجد أي ذكر للزنا أو لخيانة مثيرة سواء في لغتها أو موضوعها، الذي تم التعبير عنه بصورة فائقة الروعة وبطريقة سردية جديدة وأسلوب جديد يبقيان القصة في حركة مستمرة، وتستحق أن تصنف على أنها رواية عربية ممتازة.

كما أن عروسية النالوتي في رائعتها مراتيج[٣٥] تغوص في عمق الجرح العربي، وتسبر الخيبات والنكبات والعادات والتقاليد بأسلوب رمزي سلس يحقق للقارىء عظيم المتعة وجليل الفائدة. ويندمج في نصها البعد السياسي والاجتماعي والشخصي، حتى لكأن المرء غير قادر على فصل تشابكاتهم وتداخلاتهم. وتنتهي رؤيتها الشمولية هذه إلى الاستنتاج أن «كل شيء أصبح مقرفاً حتى أنفسنا ما عدنا نطيق تحملها لكثرة أدرانها وصعوبة اللحاق بها»[٣٦]. ذلك لأن الإنسان كما تصفه عروسية النالوتي قد صغر إلى حدّ التقزم:

فماذا أفعل؟ أتطاول على قزامتي؟ أخرج من جلدي؟ . . . إلى أي جلد أدخل وكلّ الجلود متشابهة؟ بأية قامة أحلم وكلّ القامات البشرية قصيرة قميئة تنوء بحمل الرؤوس. آأفعل كمثل بعضهم، أصنع من الجاه عكاكيز أمشي عليها لأرفع قامتي وأتبوّل على الخليقة في وحدة قاتلة كوحدة الوحوش الأسطورية التي انقرضت بفعل الضجر وانتفاء الندّ؟ ماذا أفعل والعالم يسعى نحو الأصغر فالأصغر ويبدع في التصغير. لعلّ بطولة اليوم أصبحت لمن يكون بحجم الذرة. لم لا؟ كلّ شيء جائز اليوم[٣٧].

ستبقى رواية **مراتيج** من أجمل النصوص العربية وأكثرها انخراطاً بواقع عربي، رأت به الكاتبة أصفاداً تعيق حركة التقدم والتطوّر، وتختزل العالم العربي بأخلاقيات وأساليب وقيم غريبة عن الأخلاق الأصلية التي تدير عجلة التوجه السليم نحو مستقبل مشرق.

*

أما نوال السعداوي فهي، رغم أنها كتبت روايات عديدة، ستتذكرها الأجيال بأنها الكاتبة التحريرية التي صرخت صرخة عميقة ومؤثرة في النصف الثاني من القرن العشرين لتحرير المرأة العربية من أغلال الجنس والجسد والتخلف والظلم. وتبقى السعداوي في جميع رواياتها تحمل مشعل الحرية والتحرر ضد ثالوث التخلف والسلطة والتعنت الديني، وقد لعبت دون شك دوراً مؤثراً وهاماً في مسيرة المرأة العربية وطموحها من أجل الاستقلال والتحرر والمساواة.

تعتبر روايتها **موت الرجل الوحيد على الأرض**[٣٨] الرواية الأجمل، والتي تبحر بعمق وراء الأبواب الحديدية السوداء الكبيرة ووراء مظاهر التقى والسلطة، لتكشف عن تفكير إجرامي مهووس باغتصاب فتيات في عمر الورود واستغلال أناس فقراء ومحاربتهم في لقمة عيشهم، من أجل إرضاء نزوات «عمدة» يدعي أنه قيّم على أمور الناس ومصالحهم. يتواطأ الشيخ زهران والحاج اسماعيل والعمدة لإرضاء نزوات «العمدة»، وإن قاد هذا إلى تدمير الفتاة الفقيرة والجميلة نفيسة وزجّ والدها في السجن ومن ثم تدمير أختها، الفتاة زينب، حيث تكون عزباء وبعد أن تتزوج من ابن عمها جلال، وزجّ ابن عمها في السجن أيضاً كي لا يمنعها من الذهاب إلى العمدة، الذي اعتاد على ممارسة اغتصابها يومياً. يتخلل كل هذا ابتزاز وتهديد وترويج للخرافات والشعوذة والأوهام. ولكن، وفي نهاية الرواية، يبزغ فجر الوعي والتحرر لدى الفلاحين ويبدأون

بتشخيص مصدر بلائهم وعذاباتهم. ففي حوار بين الحاج اسماعيل والشيخ زهران اللذين عملا طيلة حياتهما لخدمة أغراض العمدة ونزواته، كي يحتفظا بموقعهما ومصالحهما ومكاسبهما، يقول الشيخ زهران مخاطباً الحاج اسماعيل: «ولكني أحس هذه المرة بأن شيئاً سيحدث. لا أدري ما هو. ولكني لست مطمئناً. الناس تغيرت يا حاج اسماعيل. الفلاح الذي لم يكن يستطيع أن يرفع عينيه في عيني أصبح يرفع عينيه وبعضهم يرفع صوته. بالأمس فقط رفض أحد الفلاحين أن يدفع شيئاً مما عليه للحكومة وقال لي غاضباً: «يا شيخ زهران.. نحن نعمل ليل نهار طوال العام ولا نخرج إلا بديون للحكومة». مثل هذا الكلام لم أكن أسمعه من قبل من أي رجل منهم»[٣٩]. كما أن زكية والدة جلال قد فهمت في النهاية القصة، فهمت من هو سبب اختفاء نفيسة وزينب وسجن كفراوي وجلال، ولم تعرف ما الذي تنوي أن تفعله لكنها قبضت على مقبض الفأس في الزريبة وخرجت: «سارت قدماها الكبيرتان الحافيتان وحدهما خارج الزريبة، ثم خارج البيت. اجتازت الحارة الصغيرة التي تفصل بين بابهم والباب الحديدي. رآها العمدة قادمة نحوه فظن أنها إحدى العاملات في أرضه. ولكنه ما أن اقترب منها حتى رأى ذراعها الطويلة ترتفع في الهواء وفي نهايتها الفأس. قبل أن يسقط الفأس فوق رأسه ليهشمه، كان قد رأى عينيها وفقد الوعي من شدة الذعر»[٤٠].

لقد عمدت نوال السعداوي، في مجمل أعمالها الروائية وغير الروائية، على تمكين المغلوبين والمقهورين والمظلومين من استعادة أصواتهم ورفعها عالياً في وجه الظلم والطغيان، وإن تكن قد ركزت بشكل أساسي على الحيف الذي يلحق بالمرأة، ولِمَ لا، والمرأة تشكل نصف المجتمع والنصف الأكثر تعرضاً للجور والقهر؟ يتضح من تجربة السعداوي الروائية أن تركيزها الأساسي ينصبّ على المضمون لا الشكل، فهي صاحبة قضية وقد استمرت، في رواياتها كما في كتبها الأولى، على إثارة قضية المرأة والكشف عن أوجه الضيم الاجتماعي والسياسي والشخصي الذي يلحق بها.

تبقى نوال السعداوي رائدة من رائدات التحرر النسائي العربي، لا تكتمل دراسة عن المرأة العربية دون ذكر ما قدمته السعداوي، والذي ساهم دون شك، في فتح الطريق للروائيات العربيات وللنساء العربيات بشكل عام كي يأخذن دورهن في الأدب كما في الحياة أيضاً.

*

قد يتوصل التقييم العادل للحركة الأدبية في العالم العربي، على الأغلب، إلى الاستنتاج بأن الروائيات العربيات قد تبوأن المقدمة الآن في كتابة الرواية العربية، سواء في الكم أو النوع. لا شك أن هذا يتطلّب تغييراً جوهرياً في موقف النقد الأدبي تجاه كتابات النساء التي أثبتت، وبصورة خاصة خلال العقد الأخير من القرن العشرين، براعة فائقة في هذا النوع الأدبي وإبداعاً جريئاً في الفكرة والتقنية معاً: فقد نالت أحلام مستغانمي جائزة نجيب محفوظ للرواية، وكانت رواياتها أكثر مبيعاً في معرض الكتاب في القاهرة من كتب جبران خليل جبران، وناقش العديد من النقاد في مؤتمرات عربية ودولية رواية سحر خليفة **الميراث** كرواية متميزة فناً وموضوعاً، ونشرت هدى بركات روايتها الثالثة(حارث المياه) وسلوى بكر(البشموري) ونجوى بركات رواية (يا سلام)، بحيث أصبحت رواياتهن موضوع النقد والنقاش في الساحة الأدبية. هل تمكنت المرأة العربية الكاتبة بعد قرن من الجهد الدؤوب والمتواصل أن تتربع على عرش فنّ، هي التي بدأته في الأدب العربي؟ وهل حان الوقت لإنصافها على مستوى النقد والجمهور؟ هذا ما سيناقشه الفصل الأخير من هذا الكتاب.

الهوامش

(١) عام الفيل، مكتبة المعارف الجديدة، الرباط، ١٩٨٣، ص ٧.
(٢) المصدر نفسه، ص ٩.
(٣) المصدر نفسه، ص ٨.
(٤) المصدر نفسه، ص ١٦.
(٥) المصدر نفسه، ص ٢١.
(٦) المصدر نفسه، ص ٢٨.
(٧) المصدر نفسه، ص ٥٤.
(٨) عالية ممدوح، حبات النفتالين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦.
(٩) المصدر نفسه، ص٧١.
(١٠) المصدر نفسه، ص ١٢٠.
(١١) المصدر نفسه، ص ١٣٩.
(١٢) المصدر نفسه، ص ١٧٧.
(١٣) المصدر نفسه، ص ١٩٥.
(١٤) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٣، ص ٥.
(١٥) المصدر نفسه، ص ١٣.
(١٦) المصدر نفسه، ص ١٨.
(١٧) المصدر نفسه، ص ٢٤.
(١٨) المصدر نفسه، ص ٦٠.
(١٩) المصدر نفسه، ص ٧٢ ـ ٧٣.
(٢٠) المصدر نفسه، ص ٧٣.
(٢١) المصدر نفسه، ص ٨٣.
(٢٢) المصدر نفسه، ص ١٠٧.
(٢٣) المصدر نفسه، ص ٩١.
(٢٤) منشورات الاغتراب الأدبي، لندن، ١٩٩٠.
(٢٥) المصدر نفسه، ص ٨٠.
(٢٦) المصدر نفسه، ص ١٣٠.
(٢٧) المصدر نفسه، ص ١٢٣.
(٢٨) المصدر نفسه، ص ١٣٨.
(٢٩) مديرية الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٦.
(٣٠) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٥.
(٣١) دار الهلال، مصر، ١٩٩٤.
(٣٢) دار الأزمنة، عمان، ١٩٩٥.

(٣٣) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٥ .

(٣٤) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦ .

(٣٥) **مراتيج**، دار سراس للنشر، تونس، ١٩٨٥ .

(٣٦) المصدر نفسه، ص ٧٢ .

(٣٧) المصدر نفسه، ص ٧٢ .

(٣٨) نوال السعداوي، **موت الرجل الوحيد على الأرض**، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٥ .

(٣٩) المصدر نفسه، ص ١٩٣ .

(٤٠) المصدر نفسه، ص ٢٠٦ .


Twitter: @abdulllah1994

مستقبل الرواية النسائية العربية

كما أنّ زينب فواز هي التي كتبت أول رواية عربية في نهاية القرن الماضي، فإن سحر خليفة هي الروائية العربية الأولى في النصف الثاني من القرن العشرين التي أسست لرواية نسائية تحرّرية سياسية، ومتقنة فناً وموضوعاً. لم تبدأ سحر خليفة كقاصّة أو شاعرة، بل بدأت كروائيّة واستمرت خلال عشرين عاماً ونيّف، ومنذ نشر روايتها الأولى **لم نعد جواري لكم**[1] تصدر الرواية تلو الأخرى وترتقي بفنّها الروائي وأدائها وتعزّز من مكانتها في الوطن العربي والعالم. فبالإضافة إلى أنها الروائية العربية التي تُقرأ من المحيط إلى الخليج، فقد ترجمت ثنائيتها **الصبار وعباد الشمس**[2] إلى الألمانية والإنكليزية منذ أكثر من عشر سنوات، وقلّما خلت أقسام الدراسات الشرق أوسطية في الغرب من دراسة لبعض من أعمالها. وبعد نشر روايتها **باب الساحة**، وبشكل خاص **الميراث** أصبحت الروائية العربية التي يكتب عنها النقّاد العرب أبحاثاً ويقدمونها في مؤتمرات عن الرواية العربية. وأعتقد أنها من بين الروائيّين والروائيّات التي ستعبر إلى القرن الحادي والعشرين. لهذا أرجأت دراستها إلى الفصل الأخير وقررت أن أمنح أعمالها المساحة التي تستحق.

تركز سحر خليفة في ثنائيتها **الصبار** و**عبّاد الشمس** على واقع المرأة العربية في الأرض المحتلة، حيث تصبح الأساور بنك التوفير من أجل أوقات الاعتقال، وحيث تُعتقل الفتاة وتدرك خليّتها أنها أصلب من الرجال في المقاومة، وحيث تؤدي ثورة الأهلين في الأرض المحتلة إلى تثوير العلاقات الاجتماعية ـ فالأخ باسل يتقبل علاقة أخته نوار بالمناضل صالح ويطالبها بمصارحة والدها بهذه العلاقة كي لا يطلب إليها الزواج من غيره.

وحين يتقدم لخطبتها رجل آخر يساعدها أخوها على اتخاذ موقف جريء أمام والديها، بحيث هبّت واقفة تقول: «أنا لن أتزوج إلا من صالح حتى ولو انتظرته مائة سنة»[٣]. وحين اعتقلت لينا شعر عادل بالخزي: «الفتيات يعتقلن وأنا جالس هنا في هذا المقعد. وبعد لحظات سأجلس على الطاولة وآكل كما يأكل الآخرون، وأشرب الشاي وأبتسم ثم أنام»[٤]. وهكذا كان لثورة المرأة في الأرض المحتلة نتيجتان: الأولى هي تثوير الواقع الاجتماعيّ للمرأة الذي لم يعد يتناسب مع الدور الثوري الذي أخذته على عاتقها، والثانية أنها أملت مكانتها واحترامها على الرجل، الذي لمس بما لا يقبل الشك أنها لا تقل عنه صبراً وشجاعة وتضحية. فكيف له أن ينظر لها بدونيّة. وهكذا كان على الرجل الثوريّ حقاً إما أن يعيش موقفه الثوري بمصداقية بما في ذلك موقفه من المرأة، وإما أن يعلن انسحابه من المعركة ككل، الأمر الذي يعتبر بدون شك خزياً وطنياً واجتماعياً.

تتمتع رواية الصبار بحرارة في الموضوع والتعبير وصلابة وتماسك في الأداء الروائيّ الفني، وتعيد خلق العالم الفلسطينيّ في الأرض المحتلّة خلقاً بديعاً وصادقاً بكل سلبياته وإيجابياته، أفراحه وأتراحه، همومه وأحزانه، آلامه وآماله. ويأتي التصوير للأحداث والشخصيات تصويراً واقعياً غنياً دون العزوف إلى اختلاف أو تضخيم الروح الوطنية الفريدة أو الاستسلام إلى التشاؤم واليأس. فالإنسان إنسان يجوع ويفرح ويناضل ويتعب ويتردّد ويتراجع ويحلم ويغضب ويثور ويتناقض مع نفسه أحياناً وينسجم معها أحياناً أخرى. ولكن الثورية تبقى مصفاة النفس الإنسانية، عاشتها المرأة الفلسطينية بصدق وحبّ مخلصين للأرض والوطن فانعكست على واقعها الاجتماعي. هذا الواقع الذي أخذ يتغيّر بما ينسجم مع موقف المرأة الواعي والمسؤول. وهكذا، فالكاتبة ترى الثورة كلاً لا يتجزأ: ثورة ضدّ المحتلّ وضد السلبيّ من الموروث والعادات والتقاليد، وبمقدار مصداقيّة الثوري يحقق انسجاماً بين ذاته السياسيّة والاجتماعيّة والشخصيّة.

وفي عباد الشمس، تنضج شخصيّة المرأة الثوريّة لتخطّ طريقها في النضال وترفض السير كتابع وتسير فقط كرفيقة وندّ، حتى وإن هددت بالموت فهي قانعة أن تعطي من حياتها مثالاً[٥]. فالمرأة هنا ذات عزيمة حارّة متحدّية يخشى الرجل سطوتها وتسلّطها. وتحتدم حدّة النقاش في الرواية حول موضوع حرّيّة المرأة وحرّيّة الوطن والربط بينهما، وتصرّ المرأة على أن قضيّتها جزء من قضيّة الوطن ويصرّ الرجل على خلاف ذلك. أما مفهوم حرية المرأة فهو مقبول لديه حين

تعطي جسدها بحرّية ودون سؤال أو جواب. أما هي فترفض هذه العلاقة السطحيّة العابرة وتحاول إثبات معنى أكثر جدوى للتحرّر وأكثر ديمومة ومغزى. المعركة قائمة، معلنة كانت أم صامتة، فها هي سعدية زوجة زهدي، التي استشهد زوجها بعمليّة فدائية تصبح محطّ التهم وموضوع ثرثرة نساء ورجال الحارة، فقط لأنها استطاعت بجدّها وذكائها وحنكتها تحقيق مستوى معيشة لأولادها أفضل مما حقّقه زوجها خلال سني حياته، وأفضل مما يستطيع أيّ رجل اليوم تحقيقه لعائلته، الأمر الذي أثار الحنق والثرثرة الاجتماعية ضدها. فكيف لمرأة أن تنجز كل هذا في الوقت الذي يصارع الرجال القدر من أجل رغيف خبز لأطفالهم[٦].

تنسف هذه الرواية مفهومين متوارثين عن المرأة: الأول، ضعفها وعدم قدرتها على الإنتاج والحياة وإعالة الأولاد بعد اختفاء الرجل من حياتها؛ والثاني، المفهوم التقليديّ للشرف الذي كان وبالاً على الفلسطينيين في عام ١٩٤٨:

> وبنت أبو سالم رشقت في المظاهرة حجراً فتح نافوخ الضابط. لحقوها... أنا عارف طق شرش حيا بنات هالأيام وازرقّ نابهم. مسكها الجندي وقال، «ما تخافي من الضرب عرافيت، أنا بعرف على إيش تخافي». شقت مريولها لحد ما بينت صدريتها وقالت: «قصدك على هذا؟ ولا على هذا بخاف..» أستغفر الله العظيم، جيل كاسر ما يقدر عليه قادر. الوطن على الراس والعين، لكن يا ابني الشرف غالي، واحنا عرب.
>
> علق باسل، «بعد شرف البلد والأرض لا قيمة لأيّ شرف»[٧].

ولكن هذا الواقع الجديد الذي سارت المرأة به ومن خلاله وثورته قد حمّلها متاعب إضافيّة، كما حمّلها وزر الماضي والحاضر والمستقبل، دون أن يرفع عن كاهلها أعباء المرأة العاديّة والمتاعب اليوميّة المملّة، إلى درجة أن المرأة الثوريّة بدأت في لحظات ضعفها تحسد المرأة العادية انسجامها مع واقعها وراحتها الجسديّة والفكرية. فقد تقبّل الرجل عطاء المرأة الجديد دون أن يتقبّل بالمقابل أيّ تغيير جوهريّ بمكانتها ومسؤوليّتها. فهو يريدها أن تكون رجلاً وامرأة وخادمة في الوقت نفسه[٨]، أن تعي ولا تعي، أن ترى ولا ترى.. أن تتكلم ولا تتكلم.. كل في حينه. كي تكون الثوريّة الصلبة التي تشدّ أزر الرجل في معركة التحرير، ثم تعود إلى قاعدة الحريم وغطاء الرأس بعد انتهاء الثورة، وتترك للرجل الحرّية والاستقلال والمستقبل والسلطة.

يتفتح من خلال الرواية وعي المرأة لطاقاتها وإمكاناتها فترفض مقولة الضعف النسائيّة. ومن خلال تجاربهن الثورية العنيدة يزداد إيمان النساء بطاقاتهن وقدراتهن: «والله يا خضرة إنك فحلة، وبقولوا علينا نسوان كل خمسة بشلن! والله الواحدة فينا بعشر رجال»[٩]. ولأول مرة تثق المرأة بنفسها وتهمس بثقة وكبرياء: «أنا امرأة»[١٠]. وتنخرط في المقاومة وتمتدّ الروح الثوريّة إلى حياتها ومواقعها وتعريفها لذاتها. وحين يقول المختار لسعدية: «يا حرمة» تجيبه: «إنت حرمة»[١١]. ويجتاح النسوة حماس عنيد ويحملن الحجارة[*]، ويشجعن أولادهن وأزواجهن ويرفضن المفهوم التقليديّ للمرأة ذات الوظيفة الخدمية. فالثورة هنا هي الثورة التي تقلب المفاهيم الاجتماعيّة ولا ينحصر مسارها في الخطّ السياسي فقط.

نلحظ في هذه الرواية التطوّر الكبير الذي طرأ على بطلات ونساء سحر خليفة، فقد تحوّلت الثورة الداخليّة والمشاعر التحريريّة النظريّة أحياناً والمكبوتة أحياناً أخرى في **لم نعد جواري لكم**، إلى واقع اجتماعيّ ملموس في **الصبار وعبّاد الشمس**، لا يمكن للثورة السياسية أن تستمرّ أو تنجح بدونه. بحيث تصبح مشاركة المرأة في الثورة وتثوير واقعها الاجتماعيّ جزءاً لا يتجزّأ من مقاومة الاحتلال. كل هذا يأتي بلغة روائية جميلة وسرد تصويري بديع، يعيد خلق واقع الفلسطينيين في الأرض المحتلّة وأثر المعركة مع قوى الاحتلال في تغيير المفاهيم البالية المتوارثة عن المرأة.

لقد أثبتت سحر خليفة في هاتين الروايتين، بما لا يقبل الشك، أنها روائية ذات قضية وأنها جادّة وملتزمة أتقنت فن الرواية وتملكت اللغة والموضوع تملكاً إبداعياً فريداً.

على أن اللغة تزداد شاعرية وجمالاً وروعة ونقاء في روايتها **مذكرات امرأة غير واقعية**(دار الآداب، بيروت، ١٩٨٦). فالرواية قصيدة، وأكاد أجزم أن الكاتبة قد كتبت قصائد عدة تعالج المواضيع ذاتها، ولكنها قرّرت في النهاية نسج أفكارها في رواية تسبر أعماق الذات وتنقل الخطى بخفّة ورشاقة بين العالم الداخليّ والخارجيّ، فتستكشف أبعادهما وتعلّق عليهما دون أن تدع أحدهما يطغى على الآخر. تختلف هذه الرواية لسحر خليفة عن سابقتيها بأمر جوهريّ، وهو أن النسيج الروائيّ لم يستند إلى تعدّدية الشخصيات وخلق ظروف اجتماعيّة ومحيط وأجواء وتطور أحداث، بل استند على شخصية واحدة فقط، هي ابنة المفتش وزوجة التاجر، وبقي عالم الرواية عالمها الخاصّ الداخليّ والخارجي بكل دقائقه وتفاصيله. إن الأزمة الحقيقيّة في الرواية هي أزمة المرأة العربية بشكل عام، التي ما زال يتوجّب عليها أن تكون ابنة فلان أو زوجة فلان دون أن يتمّ

قبولها كفلانة فقط، بغضّ النظر عن الذكر الذي يحمي اسمها اجتماعياً. فالفقرة الأولى في الرواية تعبّر تعبيراً دقيقاً وواضحاً عن فحوى الرواية وجوهر موضوعها:

> أنا ابنة المفتش، وبقيت كذلك حتى تزوجت وأصبحت زوجة تاجر، وأحياناً أكون الاثنتين معاً. فحين يسخر الزوج يناديني «يا ابنة المفتش»، وحين يغضب الوالد يناديني «يا امرأة التاجر»[١٢]. فالتناقض قائم بين الذات الجوهريّة الكامنة في الداخل وبين الذات الاجتماعيّة التي يتقبّلها الآخرون والبون شاسع بين ما ترتئيه هي كحسن فهم واتزان وبين ما يرتئيه الآخرون. في هذا المضمار. . ولهذا كان يعزّ عليّ أن أبدو غبيّة، فاحتفظت بتساؤلاتي وانطباعاتي والتواءات شفتي داخل فمي[١٣].

لقد عانت نساء سحر خليفة، ومنذ رواياتها الأولى، من سوء الفهم الاجتماعي، ولكنهن استطعن تحقيق تقدّم ملموس في روايتيها السابقتين. إلا أن هذه الرواية تلمس نقطة أكثر حساسية ودقّة وهي التناقض بين ذات المرأة الثوريّة الجديدة، كما تراها وتحياها المرأة في فكرها ووجدانها، وبين الذات الاجتماعيّة التي يروّجها ويشجّعها المجتمع. وفي التأرجح والتردّد في تحقيق الذات أو تحقيق آمال الآخرين بها تغدو المرأة قلقة مشوّشة الهويّة: «فلا أنا منفذة صالحة، ولا أنا متمرّدة فالحة»[١٤]. وهذه بالذات هي المرحلة التي تمرّ بها المرأة العربيّة بشكل عام، فلا هي ثارت على العادات والتقاليد ثورة جذريّة فنسفتها واستبدلتها بعادات وتقاليد جيّدة تناسب مكانتها ودورها الجديدين، ولا هي استسلمت للعادات المتوارثة التي تعتبر «البنت مصيبة» والحب فضيحة، و«الزواج سترة» وأن المرأة يجب أن تنجب وحين تنجب يجب أن تنجب الذكور لا الإناث، وأن الولد صحّ والأنثى غلط[١٥]. ولكن كيف لها أن تبتلع كل هذه الجرعات وقد اكتشفت أن الزوج ـ هذا الهدف الأسمى في الحياة ـ يسبّب لها أقسى أنواع الوحدة: «فحين أكون معه أحسّ بروحي ترفرف بأجنحتها كطائر حبيس، وأحسّ بوجوده قضبان سجن»[١٦]. وكيف لها أن تحقّق ذاتها وتنسجم مع وجدانها، وقد عرفت أضخم وأرهب حقيقة، وهي «أن الفتاة الوقحة تقتل. أما حدود الوقاحة التي تستوجب القتل فما كنت أعرفها»[١٧].

إن الحوار الدائر والمستمرّ بين «البنت»، كما يتوقّعها ويتقبّلها المجتمع، وبين «الذات» عند بطلة الرواية ـ عفاف ـ يثير مشكلة الفتاة العربية التي ما زالت تتخبّط بين ما يفترض أن تكون وما هي فعلاً. فالفتاة العربيّة تعيش اليوم أزمة هويّة، حيث ما زالت هويّتها مرسومة لها من قبل الأهل

والجيران والمجتمع والزوج. وتتفاقم الأزمة حين تتناقض مشاعر الفتاة مع المقولات المفروضة عليها وتقتنع بكل ما يناقض أقاويل المجتمع وتقييماته: «أحببت ولداً. كان يقول بنفور لست ولداً أنا رجل. وكنت أضحك من هبله، وكنت أدعه يمسك بيدي فأحسّ بأني أمه وأخته وملاكه، وما أحسست أني وقحة، أو ربما، وقحة من نوع آخر. نوع لا يخيفني بل يخيفهم، فقتلوني»[١٨].

يبدو عالم البطلة الداخلي متطوّراً ومتحرراً من كل القيود التي يفرضها عليها المجتمع، فهي عقل وقلب وروح حرّة تدرك حقّها بحرّيتها وتفهم بعمق أبعاد هذه الحرية، ولكنها مع ذلك تدع روحها ترفرف ضمن القفص المفروض عليها، دون أن تحاول كسر هذا القفص وتحقيق المطابقة بين الذاتيّ والاجتماعيّ، فهي تدرك بعمق وقناعة مثلاً أن: «الحب والجنس مختلطان وملتحمان في مخيّلة الإنسان، بل المرأة. وبما أني أحببته فقد أضعت الإحساس بالجنس، وبما أن من أحببته ضاع، فقد أضعت الحب أيضاً، وبقيت بلا حب وبلا جنس»[١٩]. والسؤال الذي يؤرّقها هو لماذا لا تستطيع أن تكون كالرجل تماماً... «تنفذ رغباتها بالأسلوب الذي ينفذه الرجل. امرأة ترغب وتشتهي وتحسّ. تستخدم الزوج كما يستخدم الزوج امرأته»[٢٠]. ولكنها حتى وإن فعلت ذلك، فإن قيودها البيولوجية ستحمّلها عبء ما فعلت بينما يذهب الزوج خفيفاً نظيفاً.

التهمة الموجه إليها هي أنها امرأة غير واقعية. فقد تمرّدت ضد مفهوم الوقاحة «وحظ البنت، وبخت البنت وشرف البنت»، «ولم يكن غريباً على فتاة مضعضعة الثقة بنفسها أصلاً، تحسّ أنها متهمة مسبقاً وأصلاً لانتمائها للجنس العاجز، أن تملك قدرة الأنبياء على المقاومة، وتقاوم التأثّر بمفاهيم البيئة، تقاوم مفهوم الوقاحة ومفهوم الاحترام ورسائل الغرام وبنات الشوارع وجنون الرسم والتفاهة ـ الغير شكل، والبول ـ الكولونيا»[٢١].

في هذه الفقرة بالذات يكمن جوهر رواية سحر خليفة. إنها رواية مقاومة، مقاومة المرأة لواقع ورثته دون أن ترتضيه لنفسها، ولكن دون أن تستطيع تجاوزه أيضاً، فبقيت ممزّقة بين العالم الذي ارتأته لنفسها والعالم الذي فرض عليها.. بين الحلم والواقع، فتقضي العمر موتاً بطيئاً تعتمل في داخلها مشاعر الحب والحلم والحياة دون أن تستطيع تحقيق ذاتها. ضمن هذه المفارقة المرّة، يصبح الزواج استشهاداً في سبيل تصنيفها «امرأة مستورة»، وتصبح الحياة تضحية قديسة بشبابها وعمرها من أجل «الصورة الواقعيّة التي أصرّ الأهلون والزوج والعالم على ضرورة الاحتفاظ بها... ولِمَ لا والكل يدرك «ألا مكان للمرأة إلا بيتها»»[٢٢]. فمع كل وعيها لما يتجاذب

أطراف حياتها، أخذت تتفهّم مواقف صديقاتها اللواتي يسألنها: «أنت نفسك ألا تتمنّين أن تكوني ذكراً لا يخاف من مغص الشهر ولا من غشاء البكارة ولا من الوقاحة والقتل»[٢٣]. مشاعر سلبية أخرى تنتابها، هي مشاعر لوم النفس ومحاولة اكتشاف أسباب الأزمة في ذاتها، بدلاً من إلقاء اللوم على التناقض القائم بين الذات والمجتمع: «لو لم تكوني يا عفاف عقيماً لامتلأ البيت صخباً ولشدّه الأولاد إليك. لو لم تكوني يا عفاف سقيمة لما سئم أجواءك المملة. لو لم تكوني يا عفاف قبيحة لما هفت نفسه لغيرك»[٢٤].

أما في روايتها باب الساحة (دار الآداب، بيروت، ١٩٩٠)، فإن سحر خليفة تقدّم مكاشفة عن دور المرأة في الانتفاضة والمقاومة في الأرض المحتلّة، ترى أن المرأة هي العمود الفقريّ للمواجهة الحقيقيّة مع العدوّ، بينما يضطر الرجال إلى الهروب أو الاختباء بعد كل عملية وتبقى النساء في مواجهة شراسة أساليب الاحتلال وتنكيلاته اليوميّة. وتناقش ضمن هذا الإطار المفهوم الاجتماعيّ للشرف والخيانة والحبّ والصمود، وتقدّم صورة حقيقيّة عن الواقع المعاش بدلاً من اللجوء إلى الكليشيهات والتنظير، التي راجت كبديل للواقع لفترة ليست بالقصيرة. فالست زكية القابلة التي تدور من بيت إلى بيت تعرف أسرار البيوت والمناضلين، ولكنها صامتة لا تنقل كلاماً ولا تبوح بسرّ، تعتبر ضمير المجتمع وبوصلته التي تؤشّر في الاتجاه الصحيح. فأولاً لم تكن لتجيب تحية الصباح على نزهة التي قتلت أمها على أيدي المقاومين لأنها متّهمة بالتعامل مع العدوّ والتي تسكن في دار مشبوهة يرتادها الإسرائيليون؛ ولكن وبعد أن قدمت نزهة مأوى لحسام بعد جرحه غيّرت الست زكية موقفها من نزهة، وأخذت تزورها في منزلها لتشرف على ابن أخيها الجريح. وتثير سمر، الباحثة الاجتماعية، ابتسامة ساخرة وهي تحاول سؤال الست زكية وأخريات عن المواقف الاجتماعيّة من المرأة، والموقع التعليميّ الذي توصّلت إليه بغية الخروج بنسب وإحصائيات: ويبرهن السرد أن كل الدراسات الإحصائيّة لا قيمة لها ضمن واقع متغيّر ومتقلّب لا يخضع لنسب أو معدلات ولا يرتسم في ظواهر ثابتة أو واضحة المعالم.

ويتخلل السرد نقاش جريء ومثير عن علاقة المرأة بالرجل حيث تعيش المرأة في الخوف وتحت رحمته، والخوف من أن تلد البنات بدلاً من الصبيان، والخوف على ابنتها من فقدان البكارة والخوف من الفضيحة الاجتماعية لسبب أو لآخر. ولكن حين توضع هؤلاء النسوة في مواجهة العدوّ يظهرن صلابة وشجاعة وتضحية وصموداً. بالإضافة إلى تحمل أعباء المنزل والدار وتدبير شؤون الكبير والصغير في المنزل والحيّ. وترفض المرأة أن تستقرّ داخل التصنيفات التي

يتداولها المجتمع عنها «كأم» وأرض ورمز، وتصرخ أنا «لست الأم ولست الأرض ولست الرمز، إنا إنسانة. آكل أشرب أحلم أخطىء أضيع أموج وأتعذب وأناجي الريح. أنا لست الرمز. أنا المرأة»[٢٥].

يدعو السرد والحوار إلى صياغة صورة جديدة للمرأة العربية تنبثق من الواقع بدلاً من التقوّلات والمقولات المتوارثة، كما تدعو النساء إلى التضامن من أجل قضيّتهن كما تدعو إلى قبول مفهوم التغيير كمفهوم ضروريّ لا بدّ منه من أجل التجدّد والتجديد. «حتى المواقف تتغير، حتى الوجوه، حتى التاريخ، حتى الإحساس، حتى المواعيد. هيك الدنيا بتضلّ تدور، معقول نوقف؟ معقول نقاتل ونصارع لأجل التغيير، ونصارع أرواحنا ونكابر ونتحدى سنن التغيير؟»[٢٦].

ولكن الرسالة الكبرى والمفاجئة تظل في نهاية الرواية، حين يريد المناضلون الوصول إلى باب الساحة، ويحاولون النحت في الحجر ويسقط شهيد تلو الآخر، لأنه ما إن يصعد أحدهم حتى تسقط نيران العدوّ. حين يسقط أحمد، أخو نزهة، وتقترح النساء الأخريات زفّ الشهيد لأنه عريس فلسطين، تقول نزهة «أنا بدي أخوي ومش فلسطين»[٢٧]، ذلك لأنها رأت فلسطين «زي الغولة، بتآكل وبتبلع وما بتشبع»[٢٨]. إن ما تفعله نزهة بعد ذلك يري أنها تعتبر الكثير من التضحيات غير ضرورية أو ناجمة عن سوء رؤية وسوء تدبير وتفكير. فبينما كان الشهداء يتساقطون الواحد تلو الآخر «سألت نزهة: «ليش الضجة؟» صرخت سمر: «بدهم العلم والنقطة، شو مش شايفة؟»، «طب وشو يعني؟ ليش الضجة؟ لازم من هون؟ لازم تموتوا زيّ الخرفان؟ تعالي أفرجيك كيف نوصل». وشدّت الشابة من يدها، ودفعت أخرى وأخرى وأخرى. «تعالوا الحقوني أفرجيكم. بدكم النقطة؟ تعوا شوفوا. بدكم العلم؟ تعوا تحت الأرض». مشت إلى المطبخ فغرفة الخزين فالدرج السري في البايكة، فالباب السحري للساحة، وخلال دقائق كانت جموع النسوة تتدفّق من تحت الأرض»[٢٩].

إذاً لم تكن نزهة تعترض على تقديم الشهداء، بل على تقديمهم «زي الخرفان» دون ضرورة، حيث أن هناك أساليب أكثر جدّية وفعاليّة توصل المناضلين إلى نتائج أفضل بخسائر أقل بكثير. هذه هي رؤية المرأة للمقاومة، المقاومة بذكاء وحنكة ورؤية تخفّف من حجم الخسائر في سبيل بلوغ الهدف. هنا تأخذ المرأة دور الريادة ليس فقط في إلقاء الحجارة وإذكاء نار الانتفاضة، وإنما في رؤيتها السياسيّة لاختيار أسلوب المقاومة واختيار الطريقة الأنجع والأفضل.

تعكس هذه الرواية قوى المقاومة داخل الأرض المحتلّة من وجهة نظر النساء كما لم تعكسه رواية من قبل. وتستخدم الكاتبة اللغة الدارجة للحوار مع تشذيب كبير يجعلها الحلّ الوسط بين الفصحى والعاميّة. اللغة مفهومة طبعاً وذات نكهة محلّية ولكن قد يكون من الممكن استخدام الفصحى في مثل هذه الحوارات، دون أن يقلّل هذا من وقعها وتأثيرها على القارىء. لقد لجأ العديد من الروائيّين والروائيّات العرب إلى استخدام اللغة الوسيطة (بين الفصحى والعاميّة) للحوار، ولكنّ هذا رغم كل الحرص قد يخلق في طيّاته مشكلة فهم على مستوى الوطن العربيّ ويجذّر اللهجات المحلّية في الأدب على حساب الفصحى. مع أنّ هذه الرواية لا تدخل ضمن هذا التصنيف لأن لغة الحوار تبتعد درجة واحدة فقط عن الفصحى وهي ليست مغرقة في العاميّة المحلية. وبما أن الحوار يجري بين نساء لا يمتلكن درجة عالية من الثقافة ويدور حديثهنّ في المنزل والحيّ ربما كان هذا هو الخيار الأمثل، بل والوحيد أمام الكاتبة.

رواية باب الساحة تكشف بعمق عن دور المرأة في الانتفاضة، وعن تداخل العلاقات بين المرأة والرجل وتشابكها مع قيم ومفاهيم موروثة تنتقص من حقّ المرأة، وتتناقض تماماً مع الدور النبيل والمسؤول الذي تلعبه المرأة في الحياة العائليّة والاجتماعيّة والسياسيّة في المجتمع الصغير والكبير على حدّ سواء.

تعود سحر خليفة في روايتها **الميراث** (دار الآداب، بيروت، ١٩٩٧) إلى مناقشة مسألة الفصحى والعامية على لسان البطلة زينة، وكأنها تقدم تفسيراً أو تبريراً لاستخدامها العامية في الحوار. وتكشف عن الحيرة التي أصابتها والقرار الصعب الذي كان عليها أن تتخذه بهذا الصدد: «ووجدت نفسي تائهة بين العاميّة والفصحى وهموم الناس. واكتشفت فرقاً ملموساً بين الفصحى وهموم الناس، وبين العاميّة وفهم الناس، يعني لا تقرأ همّ الناس بالفصحى لأن الفصحى لغة الرقيب، رقيب الساسة ورقيب الذات. فما يفلح في الهرب من مقص الرقيب تشذّبه مقصّات الذات. إذاً الفصحى لغة رقابة ينقصها الصدق، والعاميّة أيضاً عرجاء لأنها بدون فواصل، وبدون علامات استفهام. ووجدت صعوبة فيما أسمع وما أقول وما أشعر»[٣٠]. ويتّضح من هذا القول، كما هو واضح في نصّي **باب الساحة والميراث**، أن سحر خليفة قد بذلت جهداً وفكرت بعمق ورويّة من أجل اختيار اللغة الأنسب التي تعطي الحوار مصداقيّة وتعكس الواقع بشفافيته، دون أن تغرق بمحلّيات لا يفهمها إلا من عايشوها، ولكن اللغة التي تستخدمها سحر خليفة هي نوع من الشعر، وكثيراً ما أجد نفسي أقرأ فقرات، سواء في باب الساحة أم في الميراث كقصائد، وأبدأ

تلقائياً بقراءتها بصوت مسموع:

هنا جاؤوا

هنا وصلوا

بسفن تحمل الآلاف

وتقذفهم بلا رحمة

هنا حلّوا

وإن رحلوا فعبر البحر والمينا

فأين أبي، وهل هاجر

وهل عادت به الأيام للهجرة[٣١].

ويمكن لي أن أسرد عشرات الأمثلة من **باب الساحة والميراث**، خصوصاً حيث تحوّل النص بشكل تلقائيّ إلى قصيدة يردّدها القلب قبل الشفتين، وينغرس في الذاكرة كجزء من أدب رفيع يحمل بين طيّاته ذاكرة عربيّة مع مكاشفة صادقة لكل ما عاشته هذه الذاكرة من ظلم وقمع وأحلام وعطاء وانكسارات.

الميراث عنوان استطاع أن يحمل في طيّاته إيحاءات اجتماعيّة وسياسيّة وعائليّة وحضاريّة. فزينة أو زينب، الفتاة الفلسطينية التي يهاجر والدها إلى الولايات المتحدة تعيش هناك حاملة ميراثاً من وجوب تحلّي الفتاة بالفضيلة ومشاهد وذكرى لفتيات ذبحن لأنهن لم يلتزمن حدود الأدب، كما أنها حين عادت إلى الضفّة وجدت ميراثاً لا يحقّ لها أن تأخذ منه سوى النزر اليسير، وذلك لأنها فتاة والفتاة لا تحجب الإرث عن الأعمام والأجداد. فمع أنها قدمت لترث إلا أنها وزوجة أبيها لن ترثا إلا القليل، مما شجّع امرأة أبيها على الحمل بالتلقيح وذلك كي تلد صبياً يحجب الميراث عن بقيّة أفراد الأسرة. والميراث أيضاً هو ذلك الموقف الاجتماعيّ الذي دفع بنهلة أن تعمل في الكويت، وتضحّي بعمرها وشبابها كي يتزوّج أخ لها ويكمّل دراسته، وواقع نهلة هو واقع أخت وامرأة في الخمسين: «كانت حلوة نضرة، صغيرة، مليئة بالحب والعواطف، أفاقت فجأة ووجدت نفسها ابنة خمسين، بلا مأوى وبلا جدوى وبلا إشباع. فعادت تلملم دنياها وما بقي لها من واقعها وتحاول عبثاً أن تحيا»[٣٢]. فقد عاشت طوال حياتها معطاءة للأهل والأخوة والوالدين، «فالتضحية من أجل الناس شيء عظيم والأنانية شيء قذر، وحبّ الوطن أسمى

وأعظم ما في الوجود، وحبّ الخير من حبّ الله، وحبّ الله من حبّ الأهل. . . أعطت للأهل بدون تردّد وبدون انتظار وتوقّع لأن تستردّ أيّ مردود»[٣٣]. ولكنها الآن وبعد أن نضب نبع عطائها، وبعد أن أصبحت عاجزة أن تدفع أموالاً لهذا وتشتري مسكناً لذاك كي تحصد في المقابل ادّعاء بالحبّ وكلاماً معسولاً هدفه استجرار المزيد من الخيرات، لكنها الآن بدأت تشعر بالوحدة والذلّ، بدأت تشعر أنها لاجئة ونازحة رغم امتلاكها لرصيد وأرض. «ورغم ما تملك تحسّ بذلّ لم تعهده لأنها هنا عند أخيها في غرفة الضيوف. فرغم ترحيبه أحسّت بالذلّ، ورغم سخائه وغرفه للأكل ليملأ طبقها بأنواع الزفر أحسّت بالذلّ»[٣٤] ولكنه في اليوم التالي وبعد أن طلب منها «قرشين» ورفضت أن تسمع أو تستجيب اعتبرها لئيمة «وأهمل طبقها ولم يتحمل أو يحلف. . . عقد بوزاً مثل الكوز ولم يفتح فمه إلا ليأكل أو يتجشأ أو يقذف أحدهم أو امرأته بكلمة ثقيلة»[٣٥]. وهكذا فإن معاناة نهلة تمثل بشكل واضح وممتع مأساة الأخت العربيّة التي يُتوقّع منها أن تضحّي وتعمل وتربّي الإخوة والأخوات، وفي النتيجة يلفظها الجميع بعد أن تكون قد أمضت العمر في خدمتهم وتأمين المسكن والعيش لهم. والموقف الاجتماعيّ هذا من «الأخت» ميراث اجتماعيّ يؤكّد على واجبات الأخت تجاه العائلة، ولكنه لا يشير بالمقابل إلى واجبات الجميع تجاهها، أوإلى حقوقها في العائلة والمجتمع. الأخوات في الكويت يعملن ويجاهدن كي يتعلّم الإخوة ويتزوجوا ويبنوا بيوتاً وينجبوا أطفالاً «تمتلىء المرآة بصور الغير، وتظلّ عايدة بلا صورة، وتظلّ مريم بلا صورة، وتظل نهلة بلا صورة، ماذا نالت؟ نالت الفرحة بالأخ العريس، بالأخ المهندس، بالأخ العالم، بالأخ البطل، وهي نهلة، مجرّد معلّمة في الكويت. . . بلا أولاد وطبعاً بلا زوج أو بيت، ولهذا طبعاً من الأولى أن نهلة هي من يصرف على تعليم الثاني ثم الثالث ثم الأخير. ماذا نالت؟»[٣٦].

حين توصّلت نهلة إلى قرار أنها تريد أن تتزوّج من أيّ كان كي تخرج من دائرة الذلّ واللاهدف التي كانت تحياها، وحين قرّرت أن تتزوّج السمسار فجأة أصبحت قضيّة عائليّة، يتدخّل بها الكبير والصغير ويدلي الجميع بدلوهم ما عدا نهلة صاحبة المشكلة أصلاً. فقد أصبح زواج نهلة من أبي سالم السمسار قضيّة شرف وعار وقتل وصراع، وحتى أنهم تساءلوا لماذا تريد أن تتزوّج الآن وهي في الخمسين إذا كانت لا تنجب أطفالاً، فقط من أجل الجنس، وهل يحق لها أن تتزوّج من أجل الجنس فقط؟ **الميراث** هي الرواية العربية الأولى التي تجعل من معاناة «الأخت» محور اهتمامها، فالمرأة إما الابنة أو الزوجة أو الأم، أما الأخت والأخت العانس والتي

تتعرّض في الواقع لشتّى أشكال الاضطهاد، فلم تُعطَ الفسحة التي تستحقّ أو المعالجة التي يتطلبّها واقع تمثّل ظاهرة قمع الأخت واضطهادها ربما أقسى أنواع القمع للمرأة.

والميراث أيضاً هو ذلك الواقع العربيّ الذي يقنع نفسه بالكلام والأحلام بأن الأمور بخير، ولكنه لا يناضل فعلاً من أجل تغيير واقع أو استعادة حقوق: «بياكلوا أكلنا وبيعملوها بذقنا، هاي باختصار إيش بيعملوا هناك، وأحنا العرب التيوس الحمير والله نستاهل أكثر من هيك. هاي باختصار اللي بيعملوه. عم بيخوزقونا عالمكشوف عينك عينك»(٣٧). فالجميع يبحث عن ثروة شخصيّة له -حتى على حساب هويّة الوطن ووجود الوطن. حتى أن ضعف الشعور بالانتماء يظهر أولاً من الطريقة التي يتعامل بها العرب مع أيّة ملكيّة عامة بالمقارنة مع تعاملهم مع ملكيّة خاصة، فالجميع حريص على منزله وأولاده وأسرته، أما المؤسسة والشارع والوطن فكلها مستباحة ولا يؤرّق وضعها أحداً. تعلّق زينة أول وصولها إلى الضفة على هذه الظاهرة: «وهالني الفارق الجسيم ما بين الداخل والخارج. فطول الطريق ما رأيت إلا الزبالة والحيطان الملطّخة بالأسود والأبيض وألوان الطراشة المبعثرة فوق الكتابة على الجدران والشوارع المملوءة بالخردة ومياه المجاري ووسخ كثير. أما هنا، فهذا الماء وهذا الزهر وفيض النظافة! وفيما بعد عرفت أن هذا نظام البلد، أو نظام البلاد»(٣٨). وفي وسط الانتفاضة وأعباء النضال والعمالة والخيانة وأجواء السلم وقرف الناس من فقر الحرب والانتفاضة والفوضى وتكسير العظام، أصبح «الربح السريع هو المسألة، فالكلّ سريع ومستعجل، وتسمعهم في كلّ مكان يعيدون عليك القصّة نفسها: «شبعنا كلام اليوم القرش هو اللي بيحكي»»(٣٩). وهم يركّزون على القرش والربح السريع. استطاع الآخرون أن يفصلوا القدس عن الضفة: «باتت القدس دولة أخرى لها حدود ومعابر ونقطة تفتيش وهويّات ولا تنقصها إلا الفيزا، وحتى هذه وفروها لها وأسموها تصريحاً»(٤٠). أما الدعايات فكانت تقول إن المشاريع ستحول البلاد إلى جنّة والسلام قادم وما هذه المشاكل ونقاط التفتيش والمستوطنات إلا خطوات ومراحل. ولكن الفعل والواقع كانا متناقضين تناقضاً كاملاً مع الدعاية والأحلام. فهم يتحدّثون عن السلام وعن التعايش ويتمترسون فوق الهضبة وفي أعلى التلال ويزحفون على الوديان والقرى: «أهذا هو الحلّ؟ أهؤلاء هم أولاده؟ الثمر الجيّد يتساقط والثمر السقط يرتفع لفوق، يغدر بأخيه ويقطف الثمرة والمشروع. أهؤلاء هم أولاده؟ أهذا ما حلم به جيله واندفع إليه؟ أهذا ما بشّر به ناصر أيام العزّ وصوت العرب؟ أهذا؟ أهذا؟»(٤١). لقد نشروا كلاماً معسولاً في كل مكان يرافقه قمع واضطهاد وتدمير بيوت واستيلاء على أراضٍ، كل

هذا باسم السلام والازدهار والحرية والأمن. «هم ما زالوا في كل مكان، ويتمترسون في كل مكان، ويتوسّعون في كل مكان، فأين السلطة؟ أية سلطة؟ أبدون السلطة يكون وطن؟»[٤٢].

يتحدّثون في الضفّة عن المشاريع والازدهار والأموال والمعونات والهبات، ولكن في الحقيقة مشروع النضح الذي أقاموه برهن على أنه كارثة بيئيّة خطرة أدّت إلى انتشار الطاعون والجرذان والأفاعي، وبينما كانوا في غمرة النشوة بالاحتفالات «ما انتبهوا أن القلعة باتت معزولة عن العالم ووادي الريحان بقوات الأمن وحصار جديد»[٤٣]. وهكذا بقي السؤال الضخم، السؤال الملغوم في ذهن كل إنسان أهذه اتفاقية؟ أهذا سلام وإلى أيّ مستقبل سيقود هذا السلام، وماذا بقي للناس كي يتطلعوا إليه: «والآن يجيء هذا الحل أو من يحتل ليسحب ما شاء بدون حساب، ويقال لهم هذا تحرير، هذا للسلم. هذا التفاف على الماضي حتى نصل إلى المستقبل، لكن الحاضر ليس لكم، ولهذا نسميّها التفافية. التفافية؟»[٤٤] والسبب هو أن القائمين على الأمور يتصرفون بقصر نظر وهم على عجلة من أمرهم، هم لا يفكرون بشكل بعيد المدى، بل يريدون أيّ شيء الآن، فقط الآن، ألم يروا مانديلا، ألم يسمعوا بالشعوب التي ناضلت وصبرت وصبرت إلى أن حصلت على القطاف الذي تريد وتستحقّ، ألم يروا الصين حيث كل الناس تعمل بيد واحدة وكلهم على الدراجات.. «شعب صبور وبينظر لبعيد. لو نتعلم ننظر لبعيد! لكن شعبنا بده الحل بيجي بصاروخ»[٤٥].

وتصاب فتنة بنزف أثناء الولادة وتأخذها سيارة إسعاف محاولة الوصول بها إلى مستشفى أو مستوصف، ولكن الجنود الإسرائيليين يوقفون سيارة الإسعاف على نقطة تفتيش رغم وجود المحافظ بها، وتنزف فتنة، وتقول لوالدتها إنها تعبت وداخت ولكن الانتظار ما زال طويلاً.. حاولوا إقناع الجنود الإسرائيليين أنّ لديهم مريضة وبحاجة ماسّة إلى إسعاف سريع، لكن أحداً ما لا يسمع هذا الكلام ولا يجيب عليه.. أخذت الجدّة الطفل الذي هو نتيجة اللقاح بالهداسا، وقالت لهم «شكراً جزيلاً هذه حصّتكم». وماتت فتنة على نقطة التفتيش، أهذا هو الميراث من السلام الذي يريدون إهداءه للأجيال القادمة؟ أهذا هو ما حقّقته السلطة الفلسطينيّة من اتفاقات، أهذا هو مصير فلسطين، وهل يرضى الجميع لها هذا المصير؟

الميراث هي الرواية العربية الوحيدة التي ناقشت بجرأة وواقعيّة والتزام وشعور أكيد بالانتماء وإيمان بالمصير العربي ومستقبل هذه الأمة، ناقشت الاتفاقيات المنهارة التي لا تستُرّد

أرضاً ولا حقوقاً ولا تحقّق كرامة ولا تحقّق عدلاً أو مساواة، وتكشف عن الكلام المجانيّ الذي يردّده الناس هنا وهناك، وعن الصور البرّاقة التي يحرص العدوّ على نشرها بينما يحكم قبضته على الأرض والطرقات ومصادر المياه ومصادر العيش، ولا يعلم الناس من يصدّقون أو في أي اتجاه يسيرون. ولكن المستقبل سيكشف لهم ما كشفته سحر خليفة سلفاً أن ما هم بصدد تحقيقه هو مجرّد وهم لن يأتيهم بشيء، وأنهم قد صادروا مستقبل شعبهم من أجل مكاسب آنية صغيرة. لم يصبروا ولم يروا المشكلة في إطارها التاريخيّ. وهنا أيضاً تشكل معاناة المرأة في علاقتها مع كل أنواع الميراث عصب الرواية الحسّاس، ونرى أن النساء يلعبن دوراً أساسياً في المجتمع والسياسة والحياة. الميراث تنوء بذلك العبء الثقيل والإرث القاتل الذي خلّفته السلطة للأجيال المستقبلية، فهل يمكن خلعه والتخلص منه، أم أنه أصبح حكماً وقدراً على مصائر الرجال والنساء على السواء؟

مرة أخرى تستخدم سحر خليفة لغة الحوار المبسّطة والأقرب إلى العاميّة، بينما تبقى لغة السرد في الفصحى. وتترك الكاتبة الكثير من الفراغات التي تريد من القارىء أن يملأها، فهي لا تصدر أحكاماً ولا تلوم هذا أو تشتم ذاك بل تصف واقعاً بشكل واقعي وتقريري، وترى من خلال رسم لوحة دقيقة وصادقة عن الحياة في الضفّة والقطاع بعد اتفاق أوسلو، أن الأفق قد اختفى، وأن الفجر لا يعد بأن يعود، وأن الشمس قد أصيبت بكسوف أبديّ، وأن الليل لا قمر به ولا نجوم، وكل ذلك لأن شخصاً أو أشخاصاً قرروا أن يكونوا على عجلة من أمرهم وأن يتّخذوا القرارات الخاطئة بحقّ شعوبهم ومستقبل أجيالها. الميراث كابوس يحلّ على صدر القارىء العربي الوطني فيشعر بالإحباط والقلق والغضب أيضاً.

*

تشهد روايات نجوى بركات[٤٦]، خاصة الروايتان الأخيرتان **باص الأوادم** و**يا سلام** على ميلاد موهبة روائيّة جديدة سيكون لها شأن في عالم الرواية العربيّة في المستقبل. فهي تمتلك مهارة في إحكام الحبكة الروائيّة وخلق وتطوير شخصياتها بشكل يفتن القارىء ويجعله متحمّساً للإبحار في العالم الذي تقدّمه له، كما أنها تمتلك لغة جزيلة تجعل من فعل القراءة نشاطاً مغنياً وممتعاً في الوقت ذاته. وما يثلج الصدر أنها لم تلجأ إلى استخدام العامية في الحوار إلا فيما ندر، ومع ذلك كانت اللغة قادرة على وصف أدقّ انفعالات الشخصيّات وأكثرها رتابة وروتينية. ولم تقلّل الفصحى من مصداقيّة الحوار على الإطلاق، الأمر الذي يحدوني بأمل عميق أن يلجأ جميع

كتّابنا وكاتباتنا إلى استخدام الفصحى التي أخشى عليها من شيوع العاميّة ومن تقبّل الناس لها، الأمر الذي يخلق فرقة وحدوداً وحواجز بين البلدان العربية ويصك وتداً في عمق هويّة الثقافة العربيّة.

يتألّف الحدث الروائيّ في **باص الأوادم** من رحلة باص تشارك بها شخصيات مختلفة لا يجمع بينها سوى أنها وجدت نفسها في رحلة مشتركة وتبتغي الوصول إلى هدف ما، ولكن الرحلة تخدم كمسهّل للأحداث وكرابط يربط فضاء الشخصيات الذاتيّ مع إضاءات مع الواقع الذي يعايشنه عادة في الحياة الاجتماعيّة أو السياسيّة. وتنجح الكاتبة إلى حدّ كبير في جعل فضاء الباص قادراً على استيعاب الحدث والشخصيات، وفي جعل رحلة الباص رحلة تستكشف آفاق الواقع العربيّ بكل تعقيداته النفسيّة والأخلاقيّة والاجتماعيّة والسياسيّة. يشارك في الرحلة إثنا عشر شخصاً فقط يحمل كل منهم آلامه وآماله ويبيح منها القدر الكافي كي يصبح جزءاً من كلّ في هذا الباص، وكي يساهم في خلق روابط إنسانية بين أفراد جمعهم القدر وسوء الطالع في رحلة استغرقت وقتاً أطول مما كان مقدراً لها بكثير.

تبهرك الرواية منذ البداية بتوصيف دقيق لعالم الشخصيّات الداخليّ النفسيّ والفكريّ وعلاقته بالواقع الرتيب الذي تتحرّك ضمنه هذه الشخصيات، أي أن السرد يمارس بوحاً رائعاً على مستويات عدّة في الوقت ذاته. ويترافق هذا مع وصف شفّاف للعلاقة الخفيّة التي تربط الحدث بالشخص: «فتغلغلت يد الهواء تمسد شعرها وتفك عقدة المنديل كي ترمي به إلى الوراء. انفلتت خصل طويلة تبعط كأسماك أخرجت لتوّها من الماء فانتفضت خدوجة واقفة كمن أصابها مسّ. وقامت تستعيد من الراكب جارها المنديل فيما هي تخبىء بيدها ما افتضح وبان: انستري سترك الله، قالت لابنتها، واستدارت مبتسمة بشيء من الاعتذار»[٤٧] وحين اضطروا إلى الوقوف حتى تهدأ العاصفة، وأشعل المعاون قنديل كاز ورفعه: «انطرح نور أصفر على هامات الركاب الذين ازدادوا عدداً بعد أن جلست ظلالهم على المقاعد بجانبهم، وتمدّدت فوق أرضيّة الباص»[٤٨]. ووجود الشخصيّات على متن باص حرّرها من مشكلتي الزمان والمكان حيث يمكن لها أن تكون في أيّة بقعة من العالم العربي وفي أي زمان يخطر على بال. وبذلك استطاعت الكاتبة في هذه الحركة أن تناقش فيضاً من الأمور من حق العصمة في الزواج للنساء، إلى ضياع فلسطين بسبب إجراء المعركة في الراديو بدلاً من خوضها على أرض الواقع، إلى تحكّم أجهزة المخابرات وأفرادها برؤوس الناس دون حسيب أو رقيب وكأنهم قدر الناس الذي يوجّه دفّة حياتهم الوجهة

التي يريد. ومع تقدّم الرحلة يأخذ فضاء العلاقات بين الشخصيّات أهمية موازية للفضاء الخارجيّ هذا، تتخلله مؤشرات تجاذب ونفور بين الركاب، وولادة تحدث على متن الباص وفضاء نسائي يميّز نفسه حيناً عن الفضاء الذكوري ويتداخل معه ويشاركه المعاناة والمصير في أحيان أخرى.

تظهر الكاتبة مهارة استثنائية في رسم شخصيّاتها، بحيث تنغرس كل منها في أعماق الذاكرة دون أدنى وجل من أن تختلط الأمور في ذهن القارىء. فلكلّ شخصيّة معالمها المحدّدة والمختلفة تماماً عن معالم الآخرين والأخريات، وتقدّم إيحاءات وتعليقات الشخصيات على بعضها إضاءة إضافيّة على ماضي أو حاضر هذه المجموعة البشريّة. كما يتم اختيار هذه الشخصيّات من مواقع اجتماعية مختلفة، بحيث ترتسم صورة متكاملة ومقنعة في السرد الروائيّ لا تكلّف بها ولا فجوات ولا تكرار. وبما أننا لا نتمكّن من اتّباع أي من هذه الشخصيات إلى مستقرها، فإن الهدف الواضح والأكيد لرحلة الباص هذه هي ما يجري خلال الرحلة، وما يقدم ذلك من إضاءات على الواقع الاجتماعيّ والسياسيّ العربيّ. وليس من المفاجىء للقارىء على الإطلاق أن تنال هذه الرواية جائزة أفضل إبداع لبناني للعام ١٩٩٦، والتي حازت عليها من المنتدى الثقافي اللبناني في باريس، لأنها متماسكة محبوكة، كتبت بلغة جميلة وتقنية روائية عالية.

أما رواية **يا سلام** للكاتبة نفسها، فهي تقترب من حدود أدب الرعب والجريمة، وأعتقد أن الكاتبة قادرة على كتابة روايات بوليسية إذا ما ارتأت ذلك. فبيروت تتحوّل إلى مدينة مليئة بالجرذان ولكنّ آثار الحرب تبدو واضحة من خلال التشوّه النفسيّ والأخلاقيّ الذي أصاب الجميع. فسلام بطلة الرواية والتي تمتلك الدولارات وتكون في البداية هدفاً للقمان، قبل أن يحوّل اهتمامها إلى نجيب كي يتفرغ هو للميس شيرين التي قد تمنحه إقامة في باريس، سلام هذه تقتل أخاها سليم الذي اعتاد على علاقة لا أخلاقية معها بالمورفين، ثم تفلت عليه الجرذان في القبو كي تتخلّص من جثته. ولورانس تحكم الوثاق على ابنها في النتيجة وتفتح قنّينة الغاز كي يموت خنقاً، ولا أمل في الرواية من الخروج من واقع مهشّم ومحطّم ومكسّر سوى السفر إلى باريس مع الميس شيرين، والذي يبرهن في النهاية أنه مستحيل. فالرواية لم تصف الحرب أو القنص أو الاغتيال، بل وصفت واقعاً ينهار على كافة الأصعدة البشريّة والاقتصاديّة والمعنويّة والأخلاقيّة، وأكبر تخريب حصل هو ما حدث لنفسيّات الناس من تشويه ودمار داخليّ، وفي هذا المجال بالذات تشكّل الرواية إضافة جديدة وهامّة للروايات العربية التي قاربت موضوع الحرب

اللبنانية. فمع أن معظم الروايات النسائيّة التي كتبت عن الحرب لم تكتب من خط المواجهة ولم تتحدث عن المعارك في أية جبهة، بل تناولت منعكسات الحرب وآثارها على حياة الناس، فإن هذه الرواية يا سلام جديدة في خلقها شخصيات أثمت وارتكبت جرائم وفي إحلال القصاص بهذه الشخصيات. وتختلط في الرواية مشاعر الحب والكراهية والإثارة والقرف إلى درجة يصعب معها تحديد نقطة تستقرّ عليها تلك المشاعر وتتبلور.

فسلام تستغل جنسياً من قبل نجيب وأخيها المجنون سليم، ولكنها تبقى مختومة بشمع العذرية الأحمر. في هذه الرواية مصارحة جنسية جريئة ولكنها غير مبتذلة. ففي أجواء الحرب تصبح الممارسة الجنسية المتميزة جواز سفر للقمان كي تحبه الميس شيرين وتمنحه جنسيتها وتصطحبه إلى باريس، ولذلك فهو يحاول أن يلعب الدور بغاية الإتقان والكياسة. أما نجيب فهو يمارس العنف على سلام التي تبدو فخورة بآثار الكدمات والرضوض التي سبّبها لها. ويبدو هذا التشوّه جزءاً من التشوّه الأعمّ والأشمل الذي سبب أزمة أخلاقية تسود بها الرشوة والفساد والانحطاط والقتل والجريمة. فالأم تختزن في ذاكرتها صورة لابنها إلياس وهو يقتل ويعذّب، ولذلك قررت قتله في النهاية والاقتصاص لضحاياه: «نزلت جرياً. ولم أكن أبكي شفقة على ضحيتك، بل خوفاً منك. من ذاك الوجه الذي رأيته لك، وكان لمجرم، لطاغية، لوحش، لمسخ. وددت لو أقطع الثدي الذي أرضعك، أبتر الذراعين اللتين هدهدتاك، أقتلع البطن الذي حملك، وأجتزّ اللسان الذي دعا وصلّى لك كي ينمو عودك وتكبر وتصبح على ما أنت عليه من قسوة وطغيان»[٤٩]. وسليم أيضاً الذي قتلته سلام بإبرة مورفين «مات، كما يموت من يُقتل ولو عن غير سابق تصميم أو عمد بإبرة مورفين، أو ذبحاً، أو برصاصة قنص»[٥٠]. أما سلام، فقد أصيبت بالجنون. وهكذا فإن الجريمة تولد جريمة والقتل يولد قتلاً والقصاص أمر إشكالي، فهل صحيح أن قتل القاتل ومعاقبة المجرم ضرورة اجتماعيّة وتقود إلى إصلاح اجتماعي أم أن العنف لن يولّد إلا العنف؟

تقدم رواية يا سلام لنجوى بركات كشفاً عميقاً ومؤلماً عن أبعاد التشويه الذي تسبّبه الحرب للنفسيّة الإنسانية والأخلاق والعلاقات بين البشر، وتتفرّد في تصوير خراب مدينة تملؤها الجرذان والعلاقات المعتوهة والتفكير الأناني الفردي وصور الخراب الأخلاقيّ، الذي يصعب، بل يستحيل إصلاحه. وتنتقل القشعريرة التي تسبّبها الحرب إلى نفس القارىء وضميره ووجدانه حين يدرك شمولية الخراب الذي تسبّبه الحرب وأبعاده الإنسانيّة والمستقبليّة التي يصعب التخلّص منها.

كما أن هدى بركات تعود في روايتها **حارث المياه**(٥١) مرة أخرى إلى الحرب في بيروت بعد أن عالجت الموضوع في روايتها الأولى **حجر الضحك**، ولكنها تعود في هذه الرواية برؤية جديدة ومعالجة جديدة ورسالة جديدة. تعود **حارث المياه** إلى التاريخ البعيد لمدينة بيروت لتكشف أن الحرب الأخيرة ما هي إلا حلقة في سلسلة من الحروب وأوجه الدمار التي طالت المدينة، كلما وصلت هذه المدينة ذروة ألقها واكتمال بهائها. ويأتي التفسير «أنها مدينة خلقت تحت تأثير زحل، الكوكب القاسي»(٥٢). وفي كلّ مرة يلحق الدمار بالمدينة كلياً ولكنها يعاد بناؤها أيضاً من جديد، ولهذا فإن المدن العربية، كما تدّعي الرواية، لا تحمل ذاكرة تراكمية. فكل حقبة تمحو ما قبلها نهائياً وتبدأ من جديد. وقد قامت الكاتبة من أجل الحديث عن تاريخ المدينة ببحث شيّق وممتع جعل النصّ مثيراً للقارئ،. وتلازم تطوّر هذا المستوى التاريخي من الكتابة مع مستوى آخر من النص، تعالج فيه الكاتبة علاقة الحاج نقولا بشمسة، ومن خلال ذلك حياكة وتجارة الكتان، ومسألة الأكراد، والعلاقة بين نسج الكون ونسج الكتّان والحرير فكلتا العمليتين هما عمليتا خلق وإبداع. من خلال شمسة، المرأة الكردية تحاول الكاتبة ردّ الاعتبار للأكراد وإعطاءهم حقهم ضمن تركيبة اجتماعية لم تعترف، بحسب رأي الكاتبة، حتى الآن بإنجازاتهم ومساهماتهم:

> أتعرفين أن الأكراد هم أول من حاكوا القنب في هذه المنطقة؟ نعم قومك. . . وكان بلينيوس القديم يقول إن نسج الكتّان مشرّف حتى للرجال لأنه انتصر على الصوف الرعوي، وصار البرابرة بدو الأرض فيما راح الزارعون إلى تأسيس المدن. . . والكتّان صار كفن الميت الممدّد في القبر بعد أن كان يُلف بالجلود ويدفن في وضعية الجنين. هكذا. . . ولو بقيتم رعاة ممنوعين عن مدنكم(٥٣).

وتأتي الحرب الأهليّة في لبنان ضمن سلسلة حقب دمار أصابت بيروت، كلّ مرة وصلت هذه المدينة حالة من الزهاء والجمال لا تقاوم. ويتحمل جزءاً من اللوم الحكام العرب الذين خسروا حروباً عدة أيضاً لأنهم لم يتمتعوا بالذكاء والحنكة. ولكن وبالموازاة مع هذا المستوى التاريخيّ للنص، يعالج النص مسألة الكتان والحرير والحياكة، فنكتشف مثلاً أن «فقيرات بروج البلجيكية يعتشن من الإبرة والصنارة بعيداً عن خراب الثورات، لأنهن كن مقتنعات أن السيدة العذراء مريم هي نفسها من علّمت البتولات حياكة الدانتيلا ليعتشن»(٥٤). وقد ربطت الكاتبة بشكل أنيق وغير مباشر بين الحرب كمظهر للدمار والخراب والحياكة، كدليل على السلم والأمان

والتطوّر أيضاً:

ولأننا ننسى يا شمسة، ولأننا جاحدون في جهلنا، نسينا أن الحائك، أينما كان في بقاع هذه الأرض، هو الموكل بسرّ الحياة والسلم، والمهدّد دوماً بغلبة الموت والحرب. أوليس نزع الثوب، العري، مرتبطاً بالخطيئة الأولى وبالقصاص، وبسعي لا يهدأ إلى التكفير؟ انظري رسم الإلهة أثينا، كيف أنها تحمل بيد المغزل وبالأخرى الحربة، بيد حكمة الحياكة وبالأخرى الويلات ودمار الحروب. . . وصار غاندي الحكيم يحيك نسيجه قبالة الإنكليز، إذ بحسب الحكاية الهندية التي اعتنقها أتباع الخاثرية، فإن الآلهة هنغلاج طلبت من هؤلاء أن ينقلبوا من محاربين إلى حائكين كي تمنحهم استمرار الوجود الحرّ، ونعمة انبلاج النهار مجدداً من عتمة الليل(٥٥).

علّ عظمة الرواية تكمن في الربط المتوازن والدقيق بين هذين المستويين، التخيّلي والواقعيّ، الحرب والحياة، الوهم والواقع، إذ إن الحقيقة تبدو للكاتبة كامنة في مكان ما بين هذه المستويات. وإذا كان النسّاج كما قالت الكاتبة «هو من يصنع الكلام، والإنسان يلبس أقواله»(٥٦) فقد استطاعت هدى بركات في هذه الرواية نسج نص يعالج التاريخ والواقع والمستقبل وقضايا الحرب والسلم والحب والحياة. ويبدو السبب الجوهريّ لتكرار حدوث الحروب وفترات الدمار التي تنقضّ على بيروت، وتهددها بالزوال بين فترة وأخرى، هو استحالة الاستفادة من تجارب الأقدمين، والبناء على ما قدّموه لنا من دروس وحكم:

وقد يكون السبب في أن كلام جدّي لأبي، والذي بقي في حسن إنشاء العبارة، وفي مجاز الحكمة التي تتوارثها الأجيال دون أن تأخذ حقاً بها، تجسّد في سيرة أمي وتحقّق، فباتت الحكاية كلها، ماضيها وحاضرها، في فوات الأوان. . وفي عبث الإفادة من درس الأجداد. فالنصيحة بعيدة في الزمن الآتي، والعبرة في التجربة لا تقع إلا في فوات الأوان. . .(٥٧).

وهكذا، فإن بيروت مهدّدة دائماً باندلاع حرب أو حلول كارثة تسبّب لها الدمار تماماً، كما أن المياه تشكل دائماً خطراً بالطوفان والدمار. وهذا الخطر يحدق ليس ببيروت فقط وإنما بكل مدينة عربية، وذلك بسبب قصور في الرؤيا وخطأ في الحسابات وعجز عن الاستفادة من تجارب الأقدمين والبناء على ما ورثنا منهم من حكمة ودروس. وبهذا تتميّز رواية **حارث المياه** برؤية

جديدة ومقاربة تاريخية جديدة لمعالجة موضوع الحرب، مقاربة تتمتّع بالفرادة والابتكار، مما يمنح هذه الرواية موقعاً خاصاً جداً ضمن النصوص التي كتبت عن الحرب اللبنانية، بل وضمن قائمة روايات الحرب في الأدب العربي بشكل عام.

*

وتتصدى الروائيّة المصريّة سلوى بكر، كاتبة **العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء**، والتي كرّست روايتها حتى الآن للذاكرة الشعبيّة المصريّة وللطبقات الشعبيّة في مصر، تتصدّى في روايتها الأخيرة **البشموري** لفترة غامضة في التاريخ لم يتناولها الباحثون درساً وتحليلاً وهي فترة الفتح العربي لمصر، وما ترتّب على ذلك من تغيير في مصائر الناس ومعتقداتهم وأديانهم. واختيار الموضوع دليل على أن الروائيّات العربيّات بدأن بتناول مواضيع إشكاليّة وصعبة، لم تجرؤ الرواية العربية على مقاربتها حتى الآن، هذا بغض النظر طبعاً عن النجاح الذي تمكنت الكاتبة من تحقيقه في اجتراح موضوعها.

تستخدم الرواية ضمير المتكلم «أنا»، والراوي هو «بدير» وهو أحد رجال الدين المسيحي الذي هجر الأراضي الموحلة وانخرط في الرهبنة بعد أن انتحرت حبيبته في اليوم الذي كان من المفترض أن تتزوّج أخاه. ومع أننا نعرف الكثير عن الشماس «ثاونا» الذي يشارك بدير في رحلته إلى الأراضي الموحلة، إلا أننا نعرف كلّ شيء عنه من خلال ما يرويه بدير لنا.

يرسل الأب يوساب، الذي يمثّل الهيئة الدينيّة القبطيّة العليا في مصر، بدير وثاونا إلى البشموريين ليطلب منهم الدخول في الإسلام. وتستغرق رحلة بدير وثاونا إلى الأراضي الموحلة الجزء الأكبر من هذه الرواية. يصفون ما يرونه على الطريق وما فعلته القبائل وما حلّ بالمتمرّدين. ولا توجد أية قناة يتعرف القارىء من خلالها على وجهة النظر العربيّة، بل فقط يطلع على نتائج أعمالهم وسياساتهم. وإن تكن هناك بعض الإشارات القيّمة عن دين الإسلام: «ودين المسلمين يأمر بالمعروف وينهى عن فعل المنكر، ولا ينكر السيد والبتول، وعامة الناس من المسلمين العرب بسطاء مقتشّفون في حياتهم وملبسهم، وجوامع الصلاة لا ذهب فيها ولا فضّة فهم يركعون ويسجدون للرب في خشية وخشوع بكل أدب وبساطة»(٥٨). وفي مكان آخر يراقب بدير وثاونا مسلماً يستعدّ للصلاة ويتطهّر قبل ذلك، فيقول بدير عن المسلمين: «لم أكن أعرف من قبل أنهم حريصون على النظافة والطهارة مثلنا نحن الأقباط، وبدا لي ذلك كثير الشبه بوجوب غسل

القدمين قبل الطلوع إلى هيكل قدس الأقداس في البيعة وتطهيرها من الإناء النحاسيّ المملوء ماء طهوراً»[٥٩].

وتركز الرواية في معظمها على نقاط الالتقاء بين الأديان وليس على ما يفرّق بينها، ولكنها تميّز بين التقى الحقيقيّ وبين استخدام الدين من أجل كسب سلطة أو مال أو جاه، الأمر الذي نجده لدى بعض فئات المتديّنين في جميع الأديان. فقد شرح ثاونا لبدير أن ما يقوم به رجال الدين ليس دائماً خالصاً لله، بل يأخذون بعين الاعتبار مواقعهم ومصالحهم الدنيويّة ومكتسباتهم، ولذلك فهم يغالون أمام الآخرين بالتمسّك بمظاهر الدين. أما ثاونا التقيّ فعلاً فيمتلىء قلبه رحمة ويتسع صدره لتفهّم الخطايا وطلب المغفرة لها من الله. فهو إنسان يشبهنا جميعاً لأنه يخطىء ويصيب ولا يدّعي أبداً أنه معصوم في أيّ حال من الأحوال. وهذه أيضاً إضاءة أخرى على أن الأتقياء فعلاً هم الذين يخافونَ الله ويدركون الضعف البشريّ ويواجهونه بالتسامح والمغفرة.

ولكن نقطة الضعف الأساسية في الرواية هي أنها تتحدّث عن الفتح العربي، دون أن نسمع صوتاً عربياً بها أو نلتقي بشخصيّة عربية، فقط نطلع على آثار الدمار والخراب والقصص من وجهة نظر أخرى. والنقطة الثانية هي أنه من المستغرب أن يرفض البشموري طلب الأب يوساب بوقف القتال، مع أن الأب يوساب يمثّل السلطة الدينية العليا في البلاد. ولكن وبما أن الكاتبة قد نوّهت بأنّ هناك جزءاً ثانياً للرواية، علّ هذا النقص يستكمل في الجزء الثاني، وربما هذا ما قصدته بالعنوان «رواية روايات». هل تكون رواية البشموري هي إحدى الروايات التي ستظهر في روايات أخرى وتقدّم لنا وجهات نظر أخرى، بحيث تصبح الصورة كاملة بعد استكمال الأعمال الروائيّة التي خطّطت لها الكاتبة؟

ولكن، وعلى كل حال، تبقى رواية **البشموري** لسلوى بكر رواية طموحة نصاً وموضوعاً وجريئة لتناولها موضوعاً إشكالياً وشائكاً، وشيّقة وممتعة، لأنها عالجت الموضوع بأسلوب قصصي أخّاذ، لا يتوانى القارىء عن قلب الصفحات ليكتشف ما الذي يلي وليستمتع بجزالة أسلوب وسرد روائيّ سلس ومتين.

*

ولكن الرواية التي نالت جائزة نجيب محفوظ للرواية للعام ١٩٩٨، ونالت بالإضافة إلى ذلك مكاناً متميّزاً في قلوب آلاف القراء العرب، فهي رواية أحلام مستغانمي **فوضى الحواس**[٦٠]

التي تمثل الجزء الثاني لروايتها الأولى **ذاكرة الجسد**. وبعد الضجّة التي أثارها مؤيدو ومعارضو الرواية، وبعد الأخذ والردّ الذي يثيره أي عمل وصل هذا الحدّ من الرواج وبعد قراءاتي المتعدّدة لهذه الرواية، فإني أعتقد أن أهمّ ما أثار محبّة القراء وإعجابهم هو قدرة الكاتبة على تشريح وضع عربيّ رديء، ووضع النقاط على الحروف مقوّضة بذلك عقوداً من المزاودات والمبالغات والاتجار بالأكاذيب السياسيّة من أجل امتلاك ولاء شعب جرّه ساسته إلى التهلكة، وتطرح الخيار الفرديّ والشخصيّ بديلاً عن الخيار السياسيّ الجماعيّ الذي يعترف بالفرديّة أو التفرّد أو الألق. فحين تتعرض للمصير الذي كابدته والدتها تناقش الكاتبة جدليّة الفرد والوطن. إذ بعد استشهاد زوجها وجدت والدتها نفسها أمام الأمر الواقع، بطفلين صغيرين. . واسم كبير!

ومنذ ذلك الحين، وهي تواصل طريقها هكذا، بجسد ليس لها، وبقدر يرضي كرامة الوطن، الوطن الذي يملك وحده، متى شاء، حق تجريدك من أي شيء، بما في ذلك أحلامك، الوطن الذي جرّدها من أنوثتها، وجردني من طفولتي. . ومشى. وها هو ذا يواصل المشي على جسدي وجسدها، على أحلامي وأحلامها، فقط بحذاء مختلف. إذ لبس معي جزمة عسكرية. . . ومعها حذاء التاريخ الأنيق(٦١).

وفوضى الحواس هنا تمثّل دفقاً من الإحساس الواعي والمدروس، والذي يجهز على كل التعاليم والقيم والقناعات المتوارثة ليستبدلها برؤية ثاقبة صافية، لشدّ ما يحتاج إليها جيل عربي في وطن عربي، تتنازعه الخلافات والعداءات والحساسيات وقصر البصر والبصيرة.

والرواية هي أيضاً محاكمة وحوار عن فعل الكتابة التي تمثّل اللحظة الأنقى والأهم في حياة الفرد، فبعد خسارة القضايا الكبرى كلها تبقى الكتابة هي الأهم، وبعد التجسّس على كل ما يمتّ لنا بصلة تبقى الكتابة هي الأكثر استعصاء على التجسس: «دون أن يعترف تماماً بأن ما يزعجه هو الكتابة في حدّ ذاتها. كعمل مواجهة، ومراوغة صامتة. لم يستطع ـ برغم إمكانياته البوليسية ـ التجسّس على مصداقيتها»(٦٢).

فبما أن القضايا الكبرى هي التي كانت تجعل الرجل أكثر عنفواناً وتألقاً، وبما أن القضايا الكبرى قد ماتت، فإن الألق اليوم هو ألق الكتابة والإبداع فقط، وهذا هو الألق الذي حظيت به أحلام مستغانمي نتيجة إدراكها المرهف والحسّاس لما يريده الجمهور العربيّ اليوم. لا شك أنه يريد مكاشفة صادقة وواعية بكل معالم الطريق التي قادت إلى الهزائم الواحدة تلو الأخرى، ويريد

إلى جانب ذلك بقعة أمل ومساحة ضوء لا فرق إن كانت نابعة من الداخل أم قادمة من كوكب آخر، ولكن مساحات الضوء والحرية في هذه الرواية كلها تنبع من الداخل، من داخل النفس الإنسانية، التي قد تتمكّن بعد قراءة هذه الرواية من إجراء تصالح مع الذات وفهم ما دار في الوطن العربي، وملامسة الأسباب الحقيقية للنكسات والهزائم. تمدّ هذه الرواية القارىء بجرعة أمل خفيّة ناجمة عن قدرة الكاتبة على تمتين العالم الداخليّ، كي يتجاوز حالة من الهلاميّة والفراغ يشعر بها معظم الناطقين بالضاد اليوم. إلى أين يتّجهون وأين هو المصير؟ فوضى الحواس تدعوهم إلى تنقية أذهانهم من أوهام الماضي والتوجّه إلى الضمير الداخلي، كي يقودنا في موكب لا يعرف التملّق أو المزاودة أو الرياء.

يتمازج الوطني بالشخصيّ في هذه الرواية تمازجاً يجعل منها تحفة لغوية ولوحة سياسيّة شفّافة تثير إعجاب القارىء ودهشته: «لم أعتب على الشاذلي بن جديد إهداره ليلتها رغبتي. فقد أهدر قبلها سنوات بأكملها من رغبات الشعب»[٦٣]. وأيضاً حين حلّ محمد بوضياف في الجزائر بعد أن أمضى في المنفى في بلد عربي مجاور ثمانية وعشرين عاماً، تقول: «أكان بين الوطن والمنفى ساعة فقط؟ لماذا. . كان يلزمه إذن، ثمانية وعشرون عاماً ليقطعها؟!»[٦٤]. هذا التلازم اللغويّ والموضوعيّ بين الشخصيّ والسياسيّ هو ما ألهب حماس القراء العرب لهذه الرواية، بحيث أصبحت من أكثر روايات دار الآداب مبيعاً. أضف إلى ذلك أنها كتبت بلغة عربيّة جزلة ورشيقة وأسلوب سهل أخّاذ يثير فرح القارىء وغضبه وحنقه، ولكنه يثير أيضاً أمله وتفاؤله بمستقبل واعد إذا ما بدأ الإصلاح من الداخل.

*

كما تقدّم ميرال الطحاوي في **الباذنجانة الزرقاء** نصاً يعيد صياغة النكسات والهزائم العربيّة والخيبات الأنثويّة، بشكل يمزج مزجاً محكماً وموفّقاً بين الخاصّ والعامّ وبين السياسيّ والشخصيّ، وبين ما يحدث على مستوى الوطن وما يحدث على مستوى العائلة والفرد. وتقارب الموضوع بأسلوب رمزي غير مباشر يجعل من هزيمة ١٩٦٧ «ولادة همجية» ذات طقوس صعبة ومرهقة. وتستخدم الكاتبة أسلوب المخاطب والغائب في الرواية، فيشعر القارىء (القارئة) أنه/ أنها المخاطب مما يزيد من علاقة القارىء وتفاعله مع النصّ المكتوب. كما يسبر النص عالم المرأة الداخليّ وتردّدها بين الخوف والحيرة والشك من جهة وبين الجرأة والقدرة على اقتحام الأمور من جهة أخرى: «تقولين بعد ثلاثين عاماً من الزحف في أنفاق مظلمة لنفسك والمرآة

أمامك تعكس جسد طفلة، وروحك متاهة كبيرة. . من حقك أن تعيشي وتحبي. . . هل تشعرين أن تخلّصك من غطاء رأسك ذنب كبير يستحق أن تفسدي أفراحك الصغيرة بالحيرة أو التشكك في مقدرتك على أن تحبّي وتعطي. . . »[٦٥]. وبعد أخذ وردّ وتردّد وتراجع ضممت فمك إلى فمه مرة واحدة وقلت «أحبك» ثم فتحت قوساً جديداً، مستمرّة في الكتابة: «الكبت محصلة لكل استلابات المرأة التي تمّ تشويه كل مفاهيمها وطمس إحساسها حتى للعلاقة الإنسانية ولجسدها ومطالبها البيولوجية ولآدميتها وكيانها الإنسانيّ. . . هذا الكبت التاريخي الذي يمارس على المرأة هو الذي دفع بها من مساحات النديّة والمشاركة إلى دوائر الاستلاب»[٦٦]. ودوائر الاستلاب هذه تمتدّ في كثير من الأحيان لتشمل خارطة المرأة والرجل، وذلك بسبب الرياء والنفاق والمزاودة التي طغت على الخطاب السياسي العربي وعلى الأسلوب العربي في معالجة الأزمات والنكسات والهزائم. ولكنّ المرأة قد توصّلت إلى مرحلة تساهم من خلالها، ليس فقط في حركة الأدب ونسج الروايات، على أهمية هذه الفعالية، ولكن أيضاً في التفكير الاستراتيجي ووضع الخطط السياسية المستقبلية: «عن يمينك «أولجا» التي تخط رسالة الدكتوراه في الأدب العربي، وعن يسارك «ساريا» تبحث عن التغيرات الاستراتيجية فيما بعد كامب دافيد وحقيقة الدور الفعلي للسلطة الفلسطينية، وأنت تخطّين للتمرّد أوجهاً سيكولوجية عديدة بين الطبقة والنوع والدوافع النفسيّة والاجتماعية. . . ثلاثتكن تشاركن فقط في ثلاثة أشياء»[٦٧]. خلال النص، تتحدث وتخاطب وتفتح أقواساً وتكتب عن المفاهيم المكرّسة للزيف والرياء الاجتماعي وعن ضرورة تجاوزها وخلق مفاهيم بديلة لها: «وبعد أن تنتهي من صنع قناعات جديدة ترتدينها فوق خوفك وخجلك وميراثك القديم، سوف تواصلين التأهّب للمسة قادمة تتحولين فيها إلى فراشة تواجه شوقها للضوء»[٦٨].

*

وتعتبر رواية ليلى عسيران **حوار بلا كلمات في الغيبوبة** نصاً فريداً في الأدب العربي، يتحدّث عن امرأة دخلت الغيبوبة وعاشتها وسجّلت كل دقائقها، نصّاً يوزّع الروح بين الموت والحياة فتسير صاحبته في عالم هلامي لا تتمكّن من الوصول إلى الكرسي الذي بجانبها، رغم أنها تعلم علم اليقين أنها لا تبعد عنه أكثر من خطوة، فتقول لنفسها بحسرة وتأوّه: «إن أطول مسافة بيني وبين نفسي، هي ذات المسافة بيني وبين الكرسي! مجرد خطوة»[٦٩]. وتقارن الكاتبة بين الغيبوبة التي عاشتها وتلك التي عانتها مدينتها بيروت، وكيف أن كلتيهما تستفيقان من آلام

وعذاب وتهديد كان محدقاً بكلتيهما بالفناء.

نصّ **حوار بلا كلمات** وهو نص لروائية متمرّسة، نشرت قبله عشر روايات، هو من أجمل النصوص وأكثرها فرادة في الأدب، لأنه يتناول موضوعاً لا يفسح القدر للآخرين تناوله. فقد استفاقت ليلى عسيران من غيبوبة استمرت شهرين ونصف الشهر، غادرتها أثناءها الكلمات والأحرف واللغات، ولكن لغتها عادت إليها بكل جزالتها وألقها لترسم للقارىء صورة عن عالم لا يعرف معالمه وجوهره إلا من تمتّع بدرجة عالية من الحساسيّة والشفافيّة، ومن ترى حياتها بأنها لوحة من لوحات تزين وتغني الحياة الإنسانية، ولذلك قررت أن تخط تجربتها هذه لأنها تعلم أنها بذلك تفتح أبواب عالم تبقى موصدة في وجه القارىء العادي، بل وحتى في وجه الكاتب العادي. إن جرأة ليلى عسيران في تناول موضوع جديد ودقيق وشيّق كوصف رحلة في الغيبوبة لدليل أكيد على أن الروائية العربية قد استكملت التحكّم بموهبتها وقدراتها وأدواتها وموضوعها، وأنها لم تعد تنتظر من يعبر لها الجسر، بل أصبحت مستعدّة أن تكون أول من يعبر الجسر، جسر التجربة وجسر الموضوع وجسر الإيحاء والإبداع.

وهذا بالذات ما تعبّر عنه الروائية الأردنية فيروز التميمي، والتي فازت بالمركز الثالث في جائزة الشارقة الإبداعية من خلال روايتها الأولى (30) حيث تقول: «كنت أحاول كتابة ما أسميه «نصّ المرأة» مستمتعة بالدخول في التفاصيل الصغيرة والانحشار في الزوايا المهملة لأيّ مشهد. كنت أحاول الدخول في روح المرأة ـ أمّ المهملات ـ عندما وجدت كل ما كتبته يتفرّس في وجهي ويقول لي إنه رواية. هكذا! حينها لم يعد بمقدوري أن لا أمنحه وقتي وجهدي واشتغالي عليه»[٧٠].

هذا هو الجيل الجديد من الروائيّات العربيّات الذي لا ينتظر أن توجّه إليه تهمة الدخول بتفاصيل حياة المرأة، بل يفاخر بها ويعلم أنها تشكل صلب وأساس أبداعه. أية تفاصيل يمكن للروائية أن تنسجها إذا لم تكن تلك التي تألفها وتحاورها وتتألّق بها ومعها؟ ولماذا لا يحق للمرأة، تماماً كما يحق لأي كاتب آخر، أن تنهل من تجربتها وأن تغذي نصّها من شفافية ملاحظاتها وحساسيّة تعاملها مع تفاصيل الواقع المعاش بكل ظلاله وتفرعاته الشخصية والسياسية والتاريخية.

ـ أما عن المرأة والوطن، والمرأة والسياسة، المرأة والهم العامّ، فقد كتبت سحر خليفة

رواية **الميراث** وهي الرواية العربية الوحيدة التي تعالج وضع الفلسطينيين في الأرض المحتلة بعد أوسلو، أو على الأقل، أول رواية عالجت ذلك الوضع. كما أن رواية **مطر أسود، مطر أحمر** للكاتبة العراقية ابتسام عبد الله هي أول رواية عربية تكتب عن حرب الخليج، تبعتها حتى عام ١٩٩٦ روايتان لكاتبتين أخريين: **عطر التفاح** لإرادة الجبوري **والعالم ناقصاً واحد** لميسلون هادي. بالإضافة إلى رواية **القهر** لسهيلة داود سلمان التي نشرت عام ١٩٩٤، وتدور أحداثها في زمن الحرب العراقية الإيرانية. وحتى الآن لم أقرأ عن كاتب فلسطيني كتب عن وضع الفلسطينيين بعد أوسلو أو عن كاتب عراقي كتب عن حرب الخليج. ولكن روايات الحرب هذه كمثيلاتها التي كتبتها الروائيّات عن الحرب اللبنانية لا تقارب المنطقة المشتعلة وخطوط الاحتدام، بل ترصد الحياة الاجتماعيّة والسياسيّة والإنسانيّة في زمن طالته حرب تركت آثارها المدمّرة على كل طفل وامرأة وعجوز، وعلى كل مدينة وقرية، وعلى كل علاقة إنسانية ما ظهر منها وما تستّر وراء الحجب.

*

حين بدأت هذه الدراسة عن الرواية النسائيّة العربيّة منذ عشرة أعوام، همس في أذني أحد النّقاد أنني لن أجد مادّة غنيّة جديرة بالدراسة والتمعّن، لأن الروائيّة الوحيدة هي غادة السمان، وما عدا ذلك فهي محاولات ثرثرة نسائيّة تسجّل قصصاً ذاتية ومواضيع غرام فاشل. وكنت للسنتين الأوليين أدور في فلك ما سجّله النقد عن هؤلاء الكاتبات، ولم يبدأ مشروعي بشكل جدّي إلى أن اخترقت الحظر المفروض على الأعمال النسائية وتجاوزت المقولات الشائعة، لأجد عالماً متطوّراً باستمرار ينفتح أمامي، ولتصبح مشكلتي الأساسية الإحاطة بهذا العالم وحصر معالجته بين دفتي كتاب، يكاد يعجز عن الإلمام بكل ما فاضت به الأقلام النسائية من روايات أخذت تعدّ بالمئات لا بالعشرات.

فقد أثبتت الدراسة بما لا يقبل الشك أن المرأة العربية هي أول من كتب الرواية، وفتحت الباب على مصراعيه لكاتبات وكتّاب المستقبل، وقد تطوّر هذا الفن مع تطوّر قدرات المرأة على الكتابة والإبداع. وخلال مسيرة قرن من الزمن عايشت الروائيّات العربيّات بعمق وشفافية الهموم الاجتماعيّة والسياسيّة العربية، وعبّرن عن كل الإشكاليات والحوارات والتداخلات التي تسود مجتمعاتهن، ولذلك فإن إلصاق تهمة الانكفاء على الهمّ الخاصّ والابتعاد عن الهمّ العام لتحجيم الكتابات النسائية والتقليل من شأنها هي تهمة باطلة، يدحضها هذا السيل من الكتابات الذي

نستطيع أن نقرأ من خلاله تاريخاً مختلفاً لمسيرة الأمة العربية وتوجّهاتها. وفي الأعوام الأخيرة من هذا القرن، وأنا أعمل بجدّ لاستكمال هذه الدراسة وكأنني دخلت في سباق مع الروائيّات، فكلما أنجزت فصلاً وجدت أن الروائيات قد أنتجن روايات أخرى يجب أن أكرّس لها فصلاً آخر، وبهذا وصلت الرواية النسائيّة العربيّة الألق الذي تستحقّ وتربعت على العرش الذي هي أهلٌ له، فهي المؤسّسة وهي المتابعة وهي التي تنسج الكلام كما نسجت الكتّان والحرير والسجاد، وكما أن المرأة هي التي نقلت حرفة النسيج من جيل إلى جيل فهي أيضاً ومنذ شهرزدا ملكة القصّ والحكاية، وستنتقل إلى القرن الحادي والعشرين رائدة للرواية العربية تماماً كما افتتحت هذا القرن بكونها مؤسسة الرواية العربية.

الهوامش

(١) سلسلة اقرأ، دار المعارف بمصر، ١٩٧٤.

(٢) منشورات الجليل، ١٩٨٤.

(٣) سحر خليفة، **الصبار** دار الجليل، ١٩٨٤، ص ٢١٦.

(٤) المصدر نفسه، ص ٢٠٦.

(٥) سحر خليفة، **عباد الشمس**، دار الجليل، ١٩٨٤، ص ١٠ ـ ١١.

(٦) انظر: المصدر نفسه، ص ٣٥.

(٧) المصدر نفسه، ص ٤٩.

(٨) المصدر نفسه، ص ١٢٠.

(٩) المصدر نفسه، ص ١٦٦.

(١٠) المصدر نفسه، ص ٢١٤.

(١١) المصدر نفسه، ص ٢٧٩.

(*) استخدمت سحر خليفة عبارة يحملن الحجارة عام ١٩٨٤ أي قبل أربع سنوات من انطلاق الانتفاضة الفلسطينية، التي حملت الحجر ضد العدو المحتل، وكان النساء والأطفال هم الذين أشعلوا شرارة هذه الانتفاضة.

(١٢) سحر خليفة، **مذكرات امرأة غير واقعية**، دار الآداب، ١٩٨٦، ص ٥.

(١٣) المصدر نفسه، ص ٥.

(١٤) المصدر نفسه، ص ٧.

(١٥) المصدر نفسه، ص ١٩.

(١٦) المصدر نفسه، ص ١٨.

(١٧) المصدر نفسه، ص ٢٤.

(١٨) المصدر نفسه، ص ٢٥.

(١٩) المصدر نفسه، ص ٢٩.

(٢٠) المصدر نفسه، ص ٣٠.

(٢١) المصدر نفسه، ص ٤٠.

(٢٢) المصدر نفسه، ص ٤٠.

(٢٣) المصدر نفسه، ص ٥٢.

(٢٤) المصدر نفسه، ص ٦٢.

(٢٥) **باب الساحة**، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٠، ص ١٧٦.

(٢٦) المصدر نفسه، ص ١٩٣.

(٢٧) المصدر نفسه، ص ٢١٠.

(٢٨) المصدر نفسه، ص ٢١٩.

(٢٩) المصدر نفسه، ص ٢٢١ ـ ٢٢٢.

(٣٠) **الميراث**، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٧، ص ٧٢ .
(٣١) المصدر نفسه، ص ٣٨ .
(٣٢) المصدر نفسه، ص ٩٥ .
(٣٣) المصدر نفسه، ص ١١٥ .
(٣٤) المصدر نفسه، ص ١١٣ .
(٣٥) المصدر نفسه، ص ١١٧ .
(٣٦) المصدر نفسه، ص ١٦١ .
(٣٧) المصدر نفسه، ص ١٧ .
(٣٨) المصدر نفسه، ص ٤٥ .
(٣٩) المصدر نفسه، ص ١٢٩ .
(٤٠) المصدر نفسه، ص ١٣٨ .
(٤١) المصدر نفسه، ص ٢٤٠ .
(٤٢) المصدر نفسه، ص ٢٤٣ .
(٤٣) المصدر نفسه، ص ٢٨٧ .
(٤٤) المصدر نفسه، ص ٢٩٢ ـ ٢٩٣ .
(٤٥) المصدر نفسه، ص ٣١١ .
(٤٦) للمؤلفة:

١ ـ **المحوّل** (رواية)، دار مختارات، بيروت، ١٩٨٦ .
٢ ـ **حياة وآلام أحمد بن سيلانة** (رواية)، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥ .
٣ ـ **باص الأوادم** (رواية)، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٦ .
٤ ـ **يا سلام** (رواية)، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٩ .

(٤٧) **باص الأوادم**، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٦، ص ١٠ .
(٤٨) المصدر نفسه، ص ٢١ .
(٤٩) **يا سلام**، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٩، ص ١٨٨ .
(٥٠) المصدر نفسه، ص ١٦٠ .
(٥١) **حارث المياه**، دار النهار، بيروت، ١٩٩٨ .
(٥٢) المصدر نفسه، ص ٣٤ .
(٥٣) المصدر نفسه، ص ٦٣ .
(٥٤) المصدر نفسه، ص ١١٧ .
(٥٥) المصدر نفسه، ص ١٣٠ .
(٥٦) المصدر نفسه، ص ١٢٩ .
(٥٧) المصدر نفسه، ص ١٦٥ .
(٥٨) **البشموري**، روايات الهلال، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٩٣ .
(٥٩) المصدر نفسه، ص ١١٢ .
(٦٠) **فوضى الحواس**، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٨ .

(٦١) المصدر نفسه، ص ١٠٢ .
(٦٢) المصدر نفسه، ص ٩٦ .
(٦٣) المصدر نفسه، ص ٢٣٦ .
(٦٤) المصدر نفسه، ص ٢٣٩ .
(٦٥) ميرال الطحاوي، **الباذنجانة الزرقاء**، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١١٣ .
(٦٦) المصدر نفسه، ص ١١٣ .
(٦٧) المصدر نفسه، ص ١١٤ .
(٦٨) المصدر نفسه، ص ١١٩ .
(٦٩) ليلى عسيران، **صور بلا كلمات في الغيبوبة**، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٥٥ .
(٧٠) مقابلة مع الكاتبة في جريدة **الدستور**، ١٨ آذار ١٩٩٩، ص ٣٣ .

المحتويات


Twitter: @abdulllah1994

الدكتورة بثينة شعبان

ـ ولدت في حمص ـ سوريا عام ١٩٥٣ .

ـ متزوجة من الدكتور خليل جواد ولهما ثلاثة أولاد: ناهد ونازك ورضا .

ـ تخرجت في جامعة دمشق، قسم اللغة الإنكليزية عام ١٩٧٥ .

ـ حصلت على الدكتوراة في اللغة الإنكليزية وآدابها من جامعة وورك، بريطانيا، عام ١٩٨٢ .

ـ أستاذة الشعر والأدب المقارن في قسم اللغة الانكليزية، جامعة دمشق .

ـ عضو اتحاد الكتاب العرب وأمينة تحرير مجلة الآداب الأجنبية فيه .

ـ عضو رابطة كيتس وشيلي في الولايات المتحدة .

ـ عضو الأخوة النسائية العالمية .

المؤلفات:

١ ـ **باليمين والشمال، النساء العربيات يتحدثن عن أنفسهن** (بالإنكليزية). «دار وميتز بريس لندن ١٩٨٨ ـ جامعة انديانا الولايات المتحدة الأميركية عام ١٩٩١» .

٢ ـ **الشعر والسياسة**، دار طلاس ـ دمشق، ١٩٩٣ .

٣ ـ مؤلفة مشاركة: **الإيمان والحرية**: **حقوق النساء في العالم الإسلامي** (بالانكليزية)، تحرير مهناز أفخمي (أي بي توريز نيويورك ١٩٩٥) .

٤ ـ مؤلفة مشاركة: **شيلي شاعر محكَم للعالم** (بالإنكليزية)، تحرير بيتي بينيت وستوارت كوران، دار نشر جامعة جون هوبكينز، ١٩٩٦ .

٥ ـ مؤلفة مشاركة: **النساء العربيات بين التحدي والاحجام** (بالإنكليزية)، تحرير سهى صباغ، دار نشر انتيرلينك ـ نيويورك، ١٩٩٦ .

٦ ـ مؤلفة مشاركة: **النساء في المجتمعات الإسلامية، تنوع ضمن الوحدة** (بالإنكليزية)، تحرير هيربرت بودمان ونايري توهيدي، دار النشر: لين رايتر، ١٩٩٨ .

٧ ـ راجعت وقدمت لكتابيْ نظيرة زين ألّدين: **السفور والحجاب** والفتاة **والشيوخ**، اللذين صدرا عن دار المدى، دمشق ١٩٩٨ .

٨ ـ المرأة العربية في القرن العشرين. **دراسات**، دار المدى، ١٩٩٩ .

كما صدرت لها عشرات المقالات بالإنكليزية والعربية عن تاريخ المرأة العربية وآدابها وآفاقها المستقبلية، بالإضافة إلى مقالات عن الشاعر شيلي والحركة التشارتية نشرت في مجلات متخصصة في لندن ونيويورك .



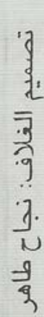
بثينة شعبان

لقد عرضت الباحثة الرواية النسوية العربية خلال القرن العشرين بأكلمه عبر فرش اقتصادي اجتماعي سياسي نضالي تحرري... ودمجت الطريقة التاريخية بالمنهج الاستقرائي لكي يتسنى لها أن تدخل شيئًا من التنسيق على هذا الكم الهائل من المادة فتصنّفها في مجموعات بحسب الطابع الغالب على كل مرحلة : مرحلة النضال ضد الاستعمار ومرحلة مقاومة الهزيمة ومرحلة التحرر الاجتماعي، مما خلع معنًى على عملية المسح الشاملة للرواية العربية النسوية خلال القرن العشرين بأكمله، ومن المغرب إلى الكويت. وقد تمكّنت الباحثة خلال عمليّتي المسح والتصنيف من إيجاد أجوبة مقنعة عن كثير من الأسئلة الخلافية وأوّلها السؤال الأساسي الكبير: هل توجد رواية نسائية عربية ؟

إن هذا الكتاب ليس موسوعة عن الرواية النسوية العربية فقط، وإنما تاريخ للوعي النسائي العربي بالفن والمجتمع ؛ لهذا تحسّ وأنت تقرأه بتفتح الوعي واتساعه وتطوّر الفن وتعقّده، وتحس بالرواية العربية تنمو وتتفتّح وتتقدّم على كل المستويات.

يسجّل هذا الكتاب نقطة تحوّل في تأريخ الأدب العربي المعاصر، ويكمل نظرتنا إلى الرواية العربية شريطة أن نجد سِفْرًا مماثلاً له في دراسة الرواية التي كتبها الرجال. ففي ما أعلم لا يوجد كتاب شامل كهذا في ذلك الموضوع.

محيي الدين صبحي



دار الآداب
هاتف ٨٠٣٧٧٨ - ٨٦١٦٣٣
ص.ب ٤١٢٣ - ١١ بيروت